Aesthetik

der

Tonkunst.

Von

Gustav Engel.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Hertz
(Bessersche Buchhandlung).
1884.

Vorwort.

Die „Aesthetik der Tonkunst", welche in diesem Werke zur Darstellung kommen soll, lehnt sich in den allgemeinen Grundzügen an Hegel's Auffassung des Aesthetischen an. Seine Aesthetik war es, die im innigsten Zusammenhang mit dem Ideenkreis des classischen Zeitalters der deutschen Kunst demselben das feste philosophische Gepräge gab; und diesem historisch bedeutsamen Umstande mag es zuzuschreiben sein, daß unter allen Einzeldisciplinen der Hegel'schen Philosophie gerade die ästhetische die längste, auch heute noch überall erkennbare Lebenskraft bewährt hat. Ausgiebiger war aber — trotz mancher werthvollen Ergänzungen, welche im Anschluß an Hegel die spätere Zeit brachte — die Blüthezeit der deutschen Aesthetik für alle andern Künste, als für die Musik, welche in ihrer Eigenart viel leichter zu genießen und zu empfinden, als zu verstehen ist. Eine „Aesthetik der Tonkunst" mußte es sich daher zur besondern Aufgabe machen, das Band zwischen den höchsten philosophischen Ideen und den technischen musikalischen Gesetzen fester zu knüpfen, als bisher. War dabei auch ein Verzicht geboten auf eine so in das Einzelne eingehende technische Ausführung einerseits, daß die Aesthetik sich in eine allgemeine Musiklehre verwandelt hätte, auf eine so tief dringende Untersuchung metaphysischer und ästhetischer Grundbegriffe andererseits, daß aus der musikalischen eine

allgemeine Aesthetik oder gar eine Metaphysik geworden wäre, so mußten doch beide Seiten berührt werden; es mußte zur Erkenntniß gebracht werden, daß die Aesthetik der Tonkunst in den höchsten Ideen ihren Ursprung und in dem technisch Musikalischen ihre letzten Consequenzen hat. Und von diesem Gesichtspunkt aus ist es, daß die Grenzen, welche sich der Verfasser nach den beiden entgegengesetzten Seiten hin gezogen hat, zu beurtheilen sind. Er durfte weder nach der einen noch nach der andern Seite hin zu weit gehen, aber auch keine von ihnen ganz vernachlässigen. Gewiß würden namentlich der erste und die beiden letzten Abschnitte seines Werkes eine viel breitere Ausführung gestattet, dadurch aber das rein Musikalische sowohl wie das rein Metaphysische in den Vordergrund gestellt haben, während doch die Durchdringung dieser beiden Seiten die eigentliche Aufgabe des Werkes war.

Nicht ganz unwesentlich sind die Abweichungen, zu denen der Verfasser, indem er theils der vorgeschrittenen wissenschaftlichen Erkenntniß der Gegenwart folgte, theils von eigenen Erwägungen sich leiten ließ, in Bezug auf Hegel's allgemeinen Gedankengang getrieben wurde; viel wesentlicher aber ist die Umarbeitung der metaphysischen Grundbegriffe nach der rein musikalischen Seite hin. Auch hier folgte er den Spuren Anderer; in erster Linie sind es Moritz Hauptmann, der gediegene Tonsetzer und Compositionslehrer, dem namentlich Leipzig das dankbarste Andenken bewahrt, und Helmholtz, denen er die grundlegenden, mit dem allgemeinen ästhetischen Gehalt zu verschmelzenden Gedanken entnommen hat. Leichter war diese Arbeit bei Hauptmann, der — nicht als Schüler Hegel's, sondern auf Umwegen mit dem Princip der dialektischen Methode bekannt geworden — das System der Harmonik und Metrik fast als Hegelianer entwickeln konnte; schwieriger bei Helm-

holtz, dessen naturwissenschaftliche Anschauungsweise sogar in einem stricten Gegensatz zur speculativen Methode steht. Da indeß die naturwissenschaftlichen Thatsachen, welche Helmholtz dem Wissen eröffnet hat, einen unzweifelhaften Einfluß auf die Wirkungen der Tonkunst haben, so mußte auch diese Seite der Erkenntniß für die ästhetische Untersuchung benutzt werden. Bedeutsam wurde namentlich diejenige Ansicht, in der Hauptmann und Helmholtz, welche im Uebrigen die Gesetze der Tonkunst von entgegengesetzten Gesichtspunkten aus zu erklären suchen, vollständig übereinstimmen: daß nur die reine, nicht die temperirte Stimmung als Grundlage der echten Tonkunst zu betrachten sei. Dieser Gesichtspunkt liegt der vorliegenden Aesthetik mit unerschütterlicher Festigkeit ebenfalls zu Grunde.

Unter den ästhetischen Schriften, die von der Tonkunst handeln, hat im Lauf der letzten drei Decennien Hanslick's Abhandlung „Vom musikalisch Schönen" einen außergewöhnlich großen und vollberechtigten Erfolg gehabt — nicht blos bei Musikern und Musikfreunden, sondern auch in der philosophischen Welt. In dem Hauptpunkte mit ihm übereinstimmend, daß die Tonkunst zunächst formalistisch zu betrachten sei, glaubte der Verfasser doch die Einseitigkeit dieses Standpunktes aufgeben und das Band zwischen reiner musikalischer Schönheit und lebensvollem Ausdruck enger fassen zu dürfen, als es durch ihn geschehen ist.

Wie aus den Bemühungen, diese seine Ansicht so überzeugend als möglich zu erweisen, die ziemlich weite Ausdehnung, welche dem zweiten Abschnitt des Werkes gegeben wurde, zu erklären ist, so ging die des dritten aus der Beziehung auf Richard Wagner's Kunstauffassung hervor. Daß eine moderne Aesthetik der Tonkunst auf die ästhetischen Umwälzungsversuche eines Mannes, der nicht nur ganz Deutschland, sondern die ganze kunstgebildete

Welt in eine niemals früher dagewesene Erregung versetzt hat, Rücksicht zu nehmen und sie mindestens zu prüfen genöthigt war, bedarf kaum des nähern Beweises.

Die Beziehungen, in denen das gegenwärtige Werk zu seinen geschichtlichen Voraussetzungen steht, sind damit im Wesentlichen dargelegt. Eine Aesthetik der Tonkunst, welche unbekümmert um die zeitliche Erscheinung blos aus der Idee heraus entworfen wäre, würde die Größen-Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander etwas anders angelegt haben, als es hier geschehen ist, aber nicht zu ihrem Vortheil. Denn auch die Wissenschaft darf sich nicht von ihrem zeitlichen Entwickelungsgang unabhängig machen wollen; denjenigen Einzel-Untersuchungen, die in einem Zeitalter als besonders bemerkenswerth und eigenthümlich hervorgetreten sind, wie das von denen Hauptmann's, Helmholtz's, Hanslick's und Richard Wagner's mit Recht gesagt werden kann, ziemt es sich auch in zusammenfassenden Werken einen bevorzugten Platz einzuräumen. Insofern hält der Verfasser eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Vertheilung des Stoffes, die etwa gerügt werden könnte, nicht für einen Fehlgriff, sondern er hat sich ihrer mit deutlichem Bewußtsein und bestimmter Absicht schuldig gemacht, um für die zusammenfassende Darstellung den bestimmten Reflex zu gewinnen, den der Augenblick ihrer Entstehung gewähren konnte.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Abschnitt.

Vierter Abschnitt.

Fünfter Abschnitt.

Sechster Abschnitt.

Einleitung.

Eine „Aesthetik der Tonkunst“ in ihrer vollkommenen Gestalt würde als ein Glied der allgemeinen Aesthetik, und diese wieder als ein Glied der Philosophie überhaupt sich einführen müssen, denn die Aesthetik ist eine philosophische Wissenschaft. Unsere Untersuchungen sind in einer mehr vorbereitenden Form entworfen. Sie beginnen mit der Tonkunst als solcher, d. h. mit dem, was in ihrem reinen, nichts als sie selber voraussetzenden Begriff liegt; sodann suchen sie das Verhältniß der Musik zur Poesie und zu den übrigen Künsten fester zu begrenzen; daran wird sich ein Versuch schließen, einen Einblick in die räumlich-zeitliche Verwirklichung des musikalischen Schönheits-Ideals zu gewinnen; dieser Begriff des Ideals ist es endlich, der uns nöthigen wird, unsern Blick noch höher hinauf zu lenken und zu erforschen, welche Bedeutung der Kunst des Schönen im Ganzen und somit auch der Tonkunst im Besondern in der Entwickelungslehre des Geistes überhaupt zuzuschreiben ist. Der Weg, den wir nehmen wollen, wird uns vom Begriff zur Idee, von der formalistischen Auffassung der Tonkunst zu ihrer idealistischen hinan führen, insofern wir nämlich unter dem Begriff einer Sache das mehr Begrenzte und Empirische verstehen, das unerläßlich ist, um diese Sache überhaupt zu constituiren, unter der Idee die vollendete Verwirklichung eben dieses Begriffs, die

aber ohne die Beziehungen desselben zu andern Begriffen überhaupt nicht denkbar ist und zu einer universelleren Betrachtungsweise unumgänglich nöthigt. Die Musik in ihrer Abstraction gefaßt, hat es eigentlich nur mit rhythmischen Verhältnissen zu thun, insofern wenigstens, als auch die Unterschiede der Tonhöhe in ihrer Wesenheit sich auf unbewußt Rhythmisches, und die Unterschiede der Tonstärke in ihrer innern Begründung auf diejenigen von Hebung oder Senkung, also ebenfalls auf Rhythmisches zurückführen lassen. Zur vollendeten Verwirklichung des Musikbegriffs ist es aber nothwendig, daß auch das Verhältniß, in welchem die reine Bewegung in der Zeit zu concreteren, z. B. denen der Seele, steht, näher bestimmt werde; und so ist es denn die Abstraction des Begriffs selber, welche über sich hinaus führt, zunächst in das Reale und Poetische, sodann, wie wir sehen werden, insofern die Kunst überhaupt nur eine bestimmte Art und Weise ist, die Versöhnung des Objectiven und Subjectiven zu erreichen, in das Streben des Geistes überhaupt, zu dieser Versöhnung durchzubringen. — Als eine mögliche Form der wissenschaftlichen Untersuchung ergiebt sich also auch die unsere, welche mit einem bestimmten Begriff, in unserem Falle also dem der Tonkunst, beginnt; denn er selber leitet, ideal betrachtet, über sich hinaus, und stellt den Zusammenhang, aus dem er gewaltsam gerissen wurde, durch eigene Kraft wieder her. Es gewährt aber die von uns gewählte Form der Untersuchung den Vortheil, daß sie dem Musiker, der ihr zu folgen geneigt sein sollte, zugänglicher ist, indem sie keine ihm allzu fremden Voraussetzungen stellt, sondern es unternimmt, ihn allmählich zu ferner liegenden hinan zu führen, sodann den weiteren Vortheil, daß sie sich zunächst auf den Boden der unserer mikroskopisch veranlagten Zeit besonders zusagenden formalistischen Aesthetik stellt und es der näheren Betrachtung überläßt, gewahr zu werden, wie dieser so fest scheinende Boden in Wahrheit doch ein schwankender ist, den vulkanischen Erschütterungen ausgesetzt, welche die

im Verborgenen wühlende Kraft der Idee ihm bereitet. Die formalistische Aesthetik in ihrer Alleinberechtigung steht und fällt mit dem Gedanken des unbedingt Schönen; wird aber erkannt, daß es ein solches nicht giebt, sondern daß alles Schöne zugleich ein Bestimmtes und Charakteristisches ist, so ist sie durchbrochen, sie ist in Bewegung gesetzt, und damit in eine Bewegung, die nirgends eine Grenze mehr hat, als in dem Unbegrenzten, das das Weltall umfaßt und innerhalb dessen alle Bewegung überhaupt verläuft. Mit dieser vorläufigen Betrachtung müssen wir uns hier genügen lassen, das nähere Verständniß von der folgenden ausführlicheren Darstellung erwartend.

Erster Abschnitt.

Begriff der Tonkunst.

Wir müssen den Begriff der Musik genetisch zu erzeugen suchen, indem wir mit dem Geringsten, worin sie bestehen kann, beginnen. In der Natur ist uns Musik nicht gegeben; selbst den süßesten Vogelgesang nennen wir nicht Musik, wenn auch für manches einzelne Gemüth Musik darin liegen mag. Wie jede Kunst, so ist auch die Tonkunst — und diese sogar in noch höherem Grade, als die übrigen — ein von dem Menschen Hervorgebrachtes, und zwar ein zu seiner Freude, nicht zu einem äußern Zweck Hervorgebrachtes.

Man könnte insofern sagen, jede Hervorbringung von Gehörsempfindungen zum Zwecke des eigenen Vergnügens sei Musik. Wenn Wilde oder Kinder sich durch Klappern oder auf ähnliche Weise erfreuen, so ist das für sie Musik. Aber es kommt darauf an, wie lange die Freude dauert, welche diese oder jene Stufe der absichtlichen Hervorbringung gewährt. Zunächst werden sich Unterschiede in dem Lustgefühl, welches der Klang oder der Rhythmus unarticulirter Geräusche erregt, bemerkbar machen. Dem Einen wird das Sanfte, dem Andern das Heftige, Betäubende besser zusagen. So lange es sich aber um solche äußere Unterschiede handelt, steht der Mensch noch auf der Stufe der ungeläuterten Sinnlichkeit. Dauernde Befriedigung gewährt dieselbe darum nicht, weil sie der denkenden Natur des Menschen

nicht genügt. Die denkende Natur des Menschen aber bemächtigt sich der gegenständlichen Welt nur, insofern sie dieselbe in sich unterscheidet und das Unterschiedene aus einer zu Grunde liegenden Einheit begreift. -- Nicht aus dem Bedürfniß des blos sinnlichen Wohlklangs, oder es müßte derselbe im strengsten logischen Sinne gedeutet werden, was auf dasselbe hinauskommen würde, sondern aus dem, auch dieser Seite der Welt geistig sich zu bemächtigen, ist die Musik hervorgegangen. Das Brausen des Meers, das sanfte und lebendige Plätschern des Bachs, das Rauschen des Waldes entbehren des sinnlichen Wohllauts durchaus nicht und sind doch nicht Musik, eben so wenig als der reizendste Vogelgesang Musik ist. Von dem Augenblick an, wo der Mensch in das bunte Gewebe des Schallenden bestimmte Sonderung und bestimmten Zusammenhang hineinbringt, entsteht Musik. Musik ist also die Durchdringung des blos sinnlichen Elements des Hörbaren mit dem rein geistigen Trieb, das Mannigfaltige einheitlich zu begreifen — ein Ineinander von erscheinender Sinnlichkeit und bestimmendem Gedanken. Diese Definition, die sich genau auf den Standpunkt der formalistischen Aesthetik stellt, bildet einen Gegensatz gegen die naturwissenschaftliche Ansicht (Helmholtz), welche den geistigen Einheitstrieb nur für die höheren Ziele der Kunst als maßgebend betrachtet, für Intervalle und Akkordverbindungen dagegen die bloße Naturnothwendigkeit und physiologische Beschaffenheit des Ohrs als bedingend anerkennt; sie bildet einen Gegensatz auch gegen diejenige Anschauung, welche, das Formalistische und Architektonische gering achtend, auf die Musik blos als Ausdrucksmittel für Empfindungen Werth legt.

Wenn sich aus der Sinnlichkeit der rein geistige Trieb herausarbeitet, geschieht dies zunächst so äußerlich als möglich. Zuerst ist es also der Rhythmus, in dem sich die gestaltende Natur des Menschengeistes zu erkennen giebt. In dieser Form hat sich das ungegliederte, nach Höhe und Tiefe verworrene Schallwesen noch in der heutigen Musik erhalten: als kleine und

große Trommel, Becken, Triangel, Tamtam und auf ähnliche Weise. Die verschiedenen Stufen, welche der Rhythmus dabei durchläuft, sind folgende: 1) das Aufeinanderfolgen von einzelnen Schlägen, also der bloße Gegensatz von Schall und Schallpause; 2) das Aufeinanderfolgen von Schlägen in gleicher Zeitdauer, wobei die Zeitdauer des ersten Schalls als einheitliches Maß für die ganze Reihe genommen ist; 3) das Zusammenfassen mehrerer Schläge zu einer höheren, das Ganze beherrschenden Einheit. Mit dieser dritten Form ist dasjenige gegeben, was wir Takt nennen. Insofern auch das Recitativ, obschon andererseits aus dem Sprachaccent hervorgehend, in seiner musikalischen Gestaltung die Form des Takts hat, diese Form aber mit großer Freiheit des Rhythmus handhabt, beginnt mit dem Takt eigentlich erst das Gebiet dessen, was wir heute Musik nennen. Nur die Cadenz scheint noch in rhythmischer Beziehung zwischen den verschiedenen Stufen des Rhythmus hin und her zu schwanken und mehr auf einem freien rhythmischen Wechsel von Hebungen und Senkungen als auf strenger Regelmäßigkeit zu beruhen.

Bei dem Takt müssen wir etwas länger verweilen. Wie viele von den zu Grunde liegenden gleichen Zeittheilen auch zu der im Takt herrschenden Einheit zusammengefaßt werden mögen, immer wird es nothwendig sein, diese Zahl auf irgend eine Weise hörbar zu machen. Wie weit dies, in der fertigen Gestalt der Musik, durch bestimmte Eigenthümlichkeiten der Melodie und Harmonie, oder in der Deklamation, durch Länge und Kürze der Sylben, möglich ist, kann hier noch nicht zur Sprache kommen, da wir es jetzt nur mit dem rohen, weder zu bestimmter Tonhöhe noch zum Wort gegliederten Schall zu thun haben; auf diesem Gebiet — z. B. beim lauten Taktschlagen — ist die Hörbarmachung nur durch stärkeren Schlag möglich. Bilden also zwei Zeiteinheiten die Grundlage, so wird einer von zwei Schlägen, sind drei Zeiteinheiten als gemeinsames Maß beabsichtigt, so wird einer von drei Schlägen stärker hervorgehoben

werden müssen. In dem Takt liegt also, was in diesem Zusammenhange gleich erwähnt werden mag, die zwingende Ursache, stärkere und schwächere Schläge zu unterscheiden. Um welchen Grad das Starke dem Schwachen gegenüber hervorzuheben sei, dafür ist ein objectiver Bestimmungsgrund nicht vorhanden; es kommt zunächst nur darauf an, daß Stärkeres und Schwächeres überhaupt in regelmäßigem Wechsel zu Gehör gebracht werde. Für jeden Takt scheint ferner vor der Hand ein starker Takttheil ausreichend, und es scheint gleichgültig, wie viele schwache ihm hinzugefügt werden, wenn nur (um der Einheit des Taktes willen) die Zahl, so lange die Reihe fortgesetzt wird, die gleiche bleibt; auch scheint es gleichgültig, ob der starke Takttheil den Schluß oder den Anfang bildet, oder irgendwo in der Mitte liegt. Es würden also z. B. um dies anschaulich zu machen, alle folgenden Schemata in gleicher Weise der zunächst aufgestellten Forderung genügen:

⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ u. s. w.

Wir haben aber die Frage noch nicht erörtert, wie viele gleiche Zeiteinheiten nach der Natur unserer Vernunft zur Einheit eines Taktes vereinigt werden dürfen. Als unbedingt grundlegend muß die Vereinigung von zwei oder von drei Zeiteinheiten gelten, weil diese beiden schlechthin ursprünglich sind und sich nicht auf einander zurückführen lassen. Gehen wir weiter, so ist $4 = 2 \times 2$, $5 = 2 + 3$ oder $3 + 2$, $6 = 2 \times 3$ oder 3×2, $7 = (2 \times 2) + 3$ oder $3 + (2 \times 2)$, $8 = (2 \times 2) + (2 \times 2)$, $9 = 3 \times 3$, $10 = 2 \times (2 + 3)$ oder $2 \times (3 + 2)$ u. s. w. Wir hatten nun festgestellt, daß Musik aus dem Streben des Geistes hervorgeht, in das hörbare Dasein scharfe Trennung hineinzubringen und das Getrennte einheitlich zu beziehen. Der $^2/_4$ Takt also und der $^3/_4$ Takt — um der Kürze wegen diese bekannten

Ausdrücke hier schon zu gebrauchen — lassen sich nicht mehr auf einander zurückführen und müssen als ursprüngliche Einheiten bestehen bleiben. Der $^{4}/_{4}$ Takt aber kann auf den $^{2}/_{4}$ Takt zurückgeführt werden, insofern die zweite Hälfte sich zu der ersten in dieselbe Beziehung bringen läßt, wie das zweite Viertel zum ersten, also, um dies bildlich darzustellen, in der Weise, daß die einzelnen Takttheile in der Abstufung von 1, 3, 2, 4 betont sind; es müssen also die folgenden Rhythmisirungen:

— ◡ ◡ ◡

◡ — ◡ ◡

◡ ◡ — ◡

◡ ◡ ◡ —

als außerhalb der rhythmischen Grundform liegend gelten, weil sie ein überflüssiges Ursprüngliches zurücklassen, anstatt es auf die Einheit des $^{2}/_{4}$ Taktes zurückzuführen. In der deklamatorischen Rhythmik, z. B. in der griechischen, verhielt sich dies anders, da hier der Rhythmus von dem empirisch Gegebenen des Wortklangs abhing; die Musik hat einen reineren, idealeren Ursprung. Ein $^{4}/_{4}$ oder $^{6}/_{8}$ oder $^{9}/_{8}$ oder $^{12}/_{8}$ Takt wird also immer als auf dem einfachen geraden oder ungeraden oder combinirten geraden und ungeraden Takt beruhend zu erklären sein; der $^{5}/_{4}$ Takt, in noch höherem Grade der $^{7}/_{4}$ Takt würde sich nur als ein steter Wechsel von geradem und ungeradem Takt, also als eine absichtliche Verwirrung des zu Grunde liegenden Einen, mithin nur als seltene Ausnahme deuten lassen. Daß diese Bestimmungen in der Musik, wie sie empirisch sich entwickelt hat, gelten, beweist die durchgreifende Herrschaft des Einheitsgedankens. Wenn es ferner von Wichtigkeit ist, die rhythmische Gliederung zu deutlichem Bewußtsein zu bringen, so ist es klar, daß vor Allem die Grenze zwischen dem letzten und dem ersten Takttheil scharf hervorgehoben werden muß; es folgt daraus, daß der erste Takttheil durch stärkere Betonung hervorzutreten hat, denn nur so wird die Grenze zweier Takte scharf bestimmt. Nun können

aber endlich auch noch die gleichen Zeitabschnitte in kleinere zerlegt werden, wie z. B. beim Trommelwirbel; nur muß auch dies, wenn es musikalisch sein soll, in den Formen des Takts geschehen. Der gerade Takt scheint der symmetrische, der ungerade der unsymmetrische zu sein; es verhält sich aber in Wahrheit nicht ganz so. Der gerade Takt ist nur symmetrisch durch die Anzahl der Takttheile; insofern aber der erste Takttheil eine stärkere Betonung hat, als der zweite, ist er unsymmetrisch. Der ungerade Takt hebt dieses Uebergewicht des einen stark betonten Takttheils durch zwei schwach betonte auf. In dem Punkt also, in dem der gerade Takt symmetrisch ist, ist der ungerade unsymmetrisch und umgekehrt. Von diesem Gesichtspunkte aus ergiebt sich auch die Zweiheit des geraden und ungeraden Taktes, mit der wir beginnen mußten, als aus der Einheit hervorgehend. Denn die reine Einheit geht bei ihrer Realisirung sofort in Zweiheit über, indem mit der Gleichheit der Takttheile die Ungleichheit der Betonung, mit der Aufhebung dieser Ungleichheit die Ungleichheit der Takttheile gesetzt ist. — Außer dem Takt liegt ferner im Rhythmus noch das Zeitmaß. Die Grenzen des letztern sind blos subjectiv, durch die Fähigkeit des menschlichen Bewußtseins, bestimmbar. Zu schnell ist ein Zeitmaß, im Allgemeinen betrachtet, d. h. abgesehen von dem Verhältniß desselben zu dem sonstigen Inhalt des Tonstückes, wenn die zu Grunde liegende Zeiteinheit zu kurz ist, um deutlich erfaßt werden zu können; zu langsam, wenn das genaue Abmessen derselben und das Vergleichen mit der darauf folgenden einer weitern Theilung bedarf.

Von den Eigenschaften des Tons selber wurde bis jetzt nur die größere oder geringere Stärke hervorgehoben und als ein wesentliches Hülfsmittel für die Deutlichmachung des rhythmischen Gesetzes erkannt. Als fernere Eigenschaft des Tones wird der Sinnesempfindung der Wechsel von Höhe und Tiefe bewußt. In vielen Fällen scheint das Hohe mit dem Starken, das Tiefe

mit dem Schwachen zusammenzufallen, indem wir z. B., wenn wir lauter sprechen, zugleich höher zu sprechen pflegen, und auch sonst wohl Geräusche, auf dieselbe Weise hervorgebracht, wenn stärker, zugleich höher werden können. Daß es aber nicht nothwendig sich so verhält, beweist ebenfalls schon die tägliche Erfahrung, indem Frauen z. B., wenn auch schwach redend, meist höher intoniren, als kräftig redende Männer und Aehnl. mehr. Noch lange vor der wissenschaftlichen Erkenntniß und ganz unabhängig von ihr hat das natürliche Gefühl die Mittel und Wege aufgefunden, welche eingeschlagen werden müssen, wenn die von der Natur gegebene Klangwelt in Bezug auf Höhe und Tiefe zu einer dem künstlerischen Einheits-Streben genügenden umgebildet werden soll. Wenn das oben aufgestellte Princip, die begreifende Natur des Menschen in die Gehörsempfindung hineinzubilden, festgehalten werden soll, so kommt es zunächst darauf an, eine bestimmte Tonhöhe aus ihrem undeutlichen, verworrenen Zusammensein mit andern Tonhöhen herauszuarbeiten und eine Zeit lang festzuhalten. Denn die Natur giebt uns fast immer ein undeutliches Zusammen verschiedener Tonhöhen (in jeder Art von Geräusch) oder wenigstens ein schnelles Uebergehen von einer in eine andere Tonhöhe, wie etwa beim Sprechen. Mit dem Moment, wo eine bestimmte, gesonderte Tonhöhe — oder die uns wenigstens als solche erscheint, wenn sie auch dem schärferen oder wissenschaftlich geläuterten Tonsinn als mit harmonischen Obertönen versehen sich ergeben mag — eine Zeit lang festgehalten wird, ist der Anfang der eigentlichen Musik gegeben. Das Eine, wovon ausgegangen werden kann, ist da; und es fragt sich nun, wie im Zusammenhang mit diesem Einen ein weiteres Fortgehen denkbar ist. Daß auch auf diesem Gebiet wieder das gleichmäßig Rhythmische die unbewußte Grundlage ist, sei noch ausdrücklich bemerkt. Denn ein Ton bleibt nur dadurch auf seiner bestimmten Tonhöhe, daß jede der in ihm enthaltenen Schwingungen von derselben Zeitdauer ist, wie die übrigen. Ein Ton von 64

Schwingungen in der Sekunde — es wäre dies das große C — ist es dadurch, daß in einer Sekunde 64 Schwingungen auf einander folgen, deren jede sich in dem 64. Theil einer Sekunde vollzieht.

Wenn wir von dem Einfacheren zu dem Zusammengesetzteren fortschreiten wollen, so müssen wir zunächst von der Melodie, d. h. von der rhythmischen Folge einfacher Töne reden, in welcher Form die Musik auch historisch zuerst aufgetreten ist und sich Jahrtausende hindurch behauptet hat. Die wirkliche historische Entwickelung ist hier aber tastend, entweder ganz ohne bewußte Einsicht in das Wesen des Tons oder mit einer sehr unvollkommenen ausgerüstet, vorgegangen und ist um so entschiedener in vielerlei Irrwege hineingerathen, als das Urtheil des bloßen Gehörs einer Aufeinanderfolge von Tönen gegenüber sehr viel unsicherer ist, als bei ihrem Zusammenklang. Daß die Oktave, obschon ein höherer Ton, mit ihrem Grundton gewissermaßen identisch ist, empfinden wir sehr viel deutlicher, wenn eine tiefe und eine hohe Stimme dieselbe Melodie in Oktaven singen, als wenn wir innerhalb einer Melodie von dem Grundton zur Oktave uns bewegen, und eben in diesem Zusammenklingen von Grundton und Oktave mag auch schon das Zeitalter der melodischen Musik den ersten Anhaltpunkt für eine Gestaltung der Tonleiter und der Melodie gefunden haben. Dieses Zeitalter hat sodann auch manches Andere gefunden, was sich vom Standpunkt der harmonischen Musik leichter und sicherer finden ließ, es hat aber auch Verkehrtes und Unhaltbares hervorgebracht, so z. B. wenn es sich anstatt der reinen großen Terz (4 : 5 = 64 : 80) der pythagoräischen (64 : 81) bediente, oder wenn es, wie das gleichzeitige Erklingen einer und derselben Melodie in Oktaven, so auch das für unsere bessere Gewöhnung unerträglich falsche in Quinten gestattete.

Es ist aber nicht möglich, über diesen Gegenstand klar zu sprechen, wenn wir nicht vorher dasjenige, was wir über das

wahre Wesen der Tonhöhe wissen, in Erinnerung gebracht haben. Es wird sich dann zugleich zeigen, warum nach dieser Richtung hin die Beschaffenheit des Hörbaren einer gewissermaßen mathematisch strengen Gestaltungsart fähig und, wenn auf der Grundlage eines einzelnen Tons von bestimmter Tonhöhe sich aufbauend, auch bedürftig ist. Das Verlangen nach rein sinnlichem Wohlklang, das auch auf andere Weise befriedigt werden kann, ist davon unabhängig; wenn aber einmal der Anfang mit einer bestimmten Tonhöhe gemacht ist, muß auch der Fortgang in ähnlicher Weise stattfinden, indem nur dadurch das Wohlklingende sich mit dem vernünftig und begriffmäßig Gestalteten vereinigen läßt.

Die wissenschaftliche Zergliederung der Gehörserscheinungen unterscheidet drei Eigenschaften, das Hohe und Tiefe, das Starke und Schwache, und die hellere oder dunklere Klangfarbe. Daß der Gegensatz des Starken und Schwachen durch den Takt gefordert wird, wurde bereits erwähnt (Seite 7); die Klangfarbe hängt, wie später gezeigt werden soll, von Höhe und Tiefe ab; worin diese letztere besteht, soll jetzt nach den Ergebnissen der Physik in möglichster Kürze dargelegt werden. Wenn eine Saite tönt, so nehmen wir mit dem Auge wahr, daß sie aus ihrer ruhigen Lage seitwärts gelenkt wird, sich hin und her bewegt und allmählich wieder in ihre ruhige Lage zurückkehrt. Das Tönen hängt also zunächst von Bewegungen oder, wenn wir den technisch herkömmlichen Ausdruck wählen, von Schwingungen eines Körpers ab, die so geartet sind, daß sie denselben aus seiner ruhigen Lage nur momentan entfernen. Der Ton ist nicht eine solche Bewegung, wie die des geworfenen Steins, der sich am Ende der Bewegung an einer andern Stelle befindet, als an der er zuerst war, sondern eine Bewegung aus der Gleichgewichtslage nach der einen Seite hin, nach der andern zurück, allmählich in kleineren Dimensionen, d. h. für das Ohr schwächer werdend, bis zur vollen Ruhe. Die Eigenschaft des Starken

oder Schwachen hat die Bewegung, welche Gehörsempfindungen erzeugt, mit jeder andern Bewegung, auch mit der des geworfenen Steins, gemeinsam, auch das Hin- und Herschwingen ist andern Bewegungen eigen, z. B. der des aufgehängten Fadens, den wir ebenfalls in derartige Bewegung versetzen können, ohne daß er Gehörsempfindungen hervorriefe; eigenthümlich ist ihr die innerhalb der pendelartigen Bewegung erforderliche Zahl der Schwingungen; nur innerhalb einer gewissen Zahlengrenze verwandeln sich die pendelartigen Schwingungen in Gehörserscheinungen. Je tiefer ein Ton, um so langsamer sind diese Schwingungen; je höher, um so schneller. Der tiefste noch hörbare Ton wird nach den neueren Untersuchungen auf die Dauer von 15, der höchste auf 40960 Schwingungen innerhalb der Sekunde geschätzt. Darin also, wie langsam oder wie schnell diese Schwingungen sind, d. h. wie tief oder wie hoch ein Ton ist, liegt das eigenthümliche Wesen des Tons; und wie die Wissenschaft, indem sie hierauf achtet, den Grundbegriff des Tönens erfaßt, so der künstlerische Sinn, indem er unbewußt gerade diese Eigenschaft herausgreift und auf ihr als Grundlage den Bau der Tonkunst errichtet. Wenn also der Mensch bestrebt ist, einen Ton von sich gleich bleibender Höhe hervorzubringen, so sucht er einen Körper in Schwingungen zu setzen, die schnell genug sind, um als Gehörsempfindung zu erscheinen und deren Dauer eine Zeit lang unverändert bleibt, in dem Sinne, daß, wenn es z. B. hundert Schwingungen in der Sekunde sein sollen, jede einzelne von ihnen den hundertsten Theil einer Sekunde währt. Von der Beschaffenheit des Instruments hängt es ab, wie genau diese Aufgabe gelöst, von der Empfindlichkeit des Gehörs, wie genau ihre Lösung beurtheilt wird. Absolute mathematische Vollkommenheit ist nach beiden Richtungen hin eben so schwer zu erreichen, wie z. B. bei dem Versuch eine mathematisch vollkommene Kreislinie zu zeichnen.

In der Gleichzeitigkeit oder der Aufeinanderfolge von Tönen

verschiedener Höhe können nun einfache oder entlegenere Zahlenverhältnisse verwirklicht sein. Das einfachste ist das von 1 : 2. Eine Reihenfolge oder ein Zusammenklang von Tönen also, die sich etwa wie 100, 200, 400, 800, 1600, 3200 u. s. w. zu einander verhalten, wird als das durchsichtigste und verständlichste Verhältniß zu gelten haben. Es findet in diesem Fall nämlich eine unbedingte Unterordnung des einen unter den andern statt, genau so, wie wenn zu einer ganzen Taktnote halbe, viertel, achtel, sechzehntel u. s. w. sich gesellen. Wenn das natürliche Gehör solche Töne als von verschiedener Höhe und doch unbedingt zusammenklingend empfindet, so urtheilt es eben richtig, ohne zu erkennen, warum es richtig urtheilt. Denn das angegebene Zahlenverhältniß ist das eines Grundtons zu seinen Oktaven. Die alte Leibniz-Euler'sche Theorie, welche von diesem Gesichtspunkt ausging, hat das musikalische Hören ein unbewußtes Zählen oder Rechnen genannt. In neuerer Zeit hat man an der Fähigkeit des Gehörs, dies nicht Gewußte und niemals beim Hören Bewußte zu empfinden, gezweifelt und nach andern, sinnesfälligeren Ursachen ausgespäht, als ob die Dinge nicht so wirken könnten, wie sie wirklich sind, auch wenn ihr Wesen nicht deutlich erkannt wird, und als ob nicht alles Gefühls-Verständniß, auf niedrigerem, sinnlichem oder auf höherem, geistigem Gebiete, z. B. in der Beurtheilung der Charaktere von Menschen bei erstem Zusammentreffen, in ähnlicher Weise auf der unmittelbaren Aufnahme der Wirkung von Gegenständen beruhte. Gewahren wir doch auch, was den zusammenhängenden größern Bau eines Kunstwerkes betrifft, daß dasselbe, je nachdem es klar oder verworren ausgeführt ist, auf kunstbegabte Gemüther nach seiner Eigenheit wirkt, auch wenn diese, was ja namentlich bei Tonstücken sehr oft der Fall ist, sich keine eigentliche Rechenschaft darüber zu geben vermögen.

Die Leibniz-Euler'sche Theorie hatte den richtigen Ausgangspunkt gewählt; sie kam aber zu keinem richtigen Fortgang, weil

sie bei der Zahl stehen blieb, ohne zum Logos der Zahl, zu dem Qualitativen, das sich in den Formen der Quantität verwirklicht, fortzuschreiten. Eine Tonreihe 1 : 3 : 9 : 27 u. s. w. oder 1 : 5 : 25 : 125 u. s. f. würde zwar ein ähnliches Verhältniß der Unterordnung ergeben, wie das obige 1 : 2 : 4 : 8 u. s. w. Insofern aber in dem Grundton 1 auch 2, 4, 8 u. s. w. enthalten sind, wenn auch nur der Möglichkeit nach, so entstehen dort die Verhältnisse 2 : 3, 8 : 9 u. s. f., hier 4 : 5 u. s. w. In 2 : 3 finden wir aber bereits ein Durcheinander, einen Streit, einen Gegensatz. Es ist im Kleinen, zeitlich Unbewußten, wie wenn Achtelnoten und Achteltriolen zusammenklingen. Hier hätte nach strenger Logik bereits der Beginn der Dissonanz gesetzt werden müssen, womit man aber das Intervall der Quinte, welche die alte musikalische Theorie als Consonanz faßte, als Dissonanz erklärt haben würde.

Es war Moritz Hauptmann, der den richtigen Weg einschlug. In dem Oktavenverhältniß ist eine Reihe von Tönen gegeben, welche, obschon der Höhe nach verschieden, in vollständiger Einheit mit einander stehen. Das Weitere ist, dem einen Ton einen andern Ton, einen wahrhaft, d. h. qualitativ anderen Ton gegenüberzustellen. Nun ist zwar jeder nicht in der Oktavenreihe enthaltener Ton ein anderer dem Grundton gegenüber, aber nicht in gleicher Weise; am ursprünglichsten ist es derjenige, der in dem einfachsten derartigen Zahlenverhältniß, in dem von 2 : 3 zu ihm steht, die Quint. Denn diese gewährt den Eindruck eines Kampfes — wie man sich bei der rhythmischen Vergrößerung dieses Zahlenverhältnisses überzeugen kann — in der einfachsten denkbaren Weise. Diese hat also die Bedeutung, die Negation des Grundtons zu sein, wie denn auch der unvermittelte Zusammenklang von Grundton und Quint zwar den Charakter des Klaren und Einfachen, aber auch den des Herben, schroff sich Gegenüberstehenden hat. Den gesetzten Gegensatz wieder aufzuheben, ist das Dritte. Ein dritter Ton, der hinzu-

kommt, steht zu Beiden, diese als einzelne betrachtet, in einem Gegensatz, aber auch zu Beiden, insofern diese als ein Ganzes betrachtet werden. Diese als Ganzes sind aber ein Streitendes; das Dritte stellt sich also dem Streitenden gegenüber, es ist Negation der Negation, das Vermittelnde, das die zuerst abstract gesetzte Einheit als concrete, durch den Gegensatz bereicherte wieder herstellt. Dies Dritte ist es aber wieder nur dann, wenn es sich dazu der einfachsten möglichen Zahlenverhältnisse bedient, und diese sind 4 : 5 und 5 : 6, die große und die kleine Terz ($^4/_5 \times ^5/_6 = ^4/_6 = ^2/_3$). Die alte Benennung der Terz — Mediante — giebt ihren wahren Sinn zu erkennen; denn der herben Quinte gegenüber erscheint sie dem musikalischen Gefühl noch heute als das milde, versöhnende, weich sich anschmiegende Intervall und der Durdreiklang als das in sich Volle, Befriedigte. Daß die Terz aber musikalischen Theoretikern noch immer nicht als volle Consonanz gilt, ist wohl aus der nicht vollständig überwundenen Abhängigkeit von den griechischen Theoretikern zu erklären, welche die reine Terz (4 : 5) in dem classischen Zeitalter nicht kannten, sondern statt ihrer die pythagoräische (64 : 81), welche in der That eine schlechtere Consonanz als die Quint ist; denn an sich ist sie eigentlich dissonirend, nur durch die Aehnlichkeit mit der reinen Terz ist sie einer Consonanz ähnlich. Man könnte nun die Probe verlangen und untersuchen, ob das Verhältniß von Grundton, Terz und Quinte (4 : 5 : 6), in das erkennbar Rhythmische wie in einen Vergrößerungsspiegel übertragen, also etwa an drei Metronomen, welche auf 80, 100 und 120 gestellt wären, zur Anschauung gebracht, sich ebenfalls in der Weise bewähren würde, daß das die Terz vertretende Metronom (100) den Widerstreit der beiden andern zu schlichten im Stande wäre, anstatt ihn noch mehr zu verwirren. Es ist indeß nicht zu übersehen, daß gerade vielleicht die Unfähigkeit des Ohrs, eine einzelne Tonschwingung als Ton zu erfassen und überhaupt wahrzunehmen, zu dem richtigen Verständniß der

Grundintervalle vorausgesetzt wird. In einem kleinsten Bewußtseinsmoment, als welcher etwa der zehnte Theil einer Sekunde gelten kann, erfaßt das Bewußtsein stets mehrere Schwingungen auf einmal, so z. B. bei dem C der großen Oktave (64 Schwingungen in der Sekunde) noch 6—7; und eben dies erleichtert es, daß nur der Sinn und Zusammenhang des Ganzen erkannt wird. So begegnet es uns auch wohl, daß, wenn zu Zweien, die sich über einen Gegenstand streiten, ein Dritter hinzukommt, der die einseitige Auffassung der einzelnen Beiden zu corrigiren sucht, die Verwirrung uns zunächst noch zu wachsen scheint, und daß wir erst dann, wenn wir dem Streit in größere Ferne gerückt sind, erkennen, daß er der Vermittelnde war. Das Gehör verhält sich den Unterschieden von Tiefe und Höhe gegenüber wie ein Beobachter aus der Vogelperspective, der die Verhältnisse des Großen und Ganzen viel leichter und sicherer erkennt, als derjenige, der mitten darinnen ist; jene in das erkennbar Rhythmische übersetzende Probe würde also keinen genügenden Gegenbeweis abgeben. Nähere Erläuterungen dieses für die Grundlegung der Theorie der Musik entscheidenden Punktes behalten wir uns übrigens für den fünften Abschnitt vor. Hier würden sie uns in dem kurzen Ueberblick, den wir zunächst zu geben versuchen, allzusehr hemmen.

Wir gehen nach dieser Entwickelung, durch die wir, dem Sinne nach uns an Moritz Hauptmann anschließend, in der Form des Beweises aber nicht unwesentlich abweichend, den Durdreiklang zu begründen suchten, noch einen Schritt weiter. Wie es unendlich viele Töne von verschiedener Höhe giebt, so giebt es auch unendlich viele Durdreiklänge; sollen aber dieselben einheitlich an einander gereiht werden, so müssen sie in einer Beziehung zu einander stehen, sie müssen einen Ton gemeinsam haben. Es kann also entweder der Grundton Quint oder die Quint Grundton eines neuen Dreiklangs werden. Die andern Verwandlungen, des Grundtons in die Terz, der Quint in die

Terz, und der Terz in Grundton und Quint (also C-dur in As-dur, Es-dur, E-dur und A-dur) sind entlegener, weil Tonica und Quint die ursprünglicheren Intervalle sind. So reihen sich an den Grunddreiklang: C e G die Dreiklänge G h D und F a C. Es ist damit zugleich die Tonleiter, d. h. die Grundlage der Melodie gegeben, welche letztere auf diesem Wege aus der Harmonie am einfachsten abzuleiten ist.

Wir werfen einen Blick zurück. Daß für das Auffinden der musikalisch brauchbaren Intervalle der Zusammenklang eine genauere Probe abgiebt, als die Aufeinanderfolge, wurde bereits erwähnt. Es konnten aber diese Intervalle schon auf melodischem Wege gefunden werden, nur nicht mit derselben Untrüglichkeit. Wenn daher auch die melodische Musik vor der harmonischen existirt hat, so ist sie doch nicht, wie z. B. schon die pythagoräische Terz beweist, zu voller Sicherheit gelangt. Wenn heute Melodieen ohne Rücksicht auf die Harmonie erfunden werden, so liegt der Tonphantasie das Bewußtsein der aus der Harmonie sich ergebenden Tonleiter um Vieles deutlicher zu Grunde. Mit dieser Tonleiter steht und fällt die wirkliche und wahre Musik, und alle auf ihr nicht beruhende Musik ist nur als Vorgeschichte zu betrachten. Unsere wirkliche und wahre Tonleiter ist aber zunächst nur die diatonische siebenstufige und in weiterem Fortgang nicht die chromatische zwölfstufige, sondern vielmehr die unendliche Tonleiter.

Wenn wir die Bildung von Dur-Akkorden nach den beiden Seiten hin, nach denen wir sie begonnen haben, weiter fortsetzen, so geht dieser Weg in das Unendliche, ohne daß wir jemals wieder auf irgend eine Oktave unseres Ausgangstons gelangten. Gesetzt z. B., der Ausgangston hätte 180 Schwingungen in der Sekunde gemacht, so würde dessen Quinte 270, die Quinte von dieser 405, die folgende $607\frac{1}{2}$, die Unterquinte von ihm 120, von dieser die Unterquinte 80 Schwingungen machen. Diese Töne, auf die Oktave von 180—360 übertragen, würden, die

entsprechenden Terzen hinzugerechnet, bereits folgende Zahlen ergeben: 180, 200, $202^1/_2$, 225, 240, $253^1/_8$, 270, 300, $303^3/_4$, 320, $337^1/_2$, 360. Unsere diatonische Tonleiter enthält davon die Zahlen 180, $202^1/_2$, 225, 240, 270, 300, $337^1/_2$, 360. Schon auf dem kurzen Wege von fünf auf das Nächste zusammenhängenden Durakkorden sind wir darüber hinausgekommen, in Tonstufen hinein, die unserer zwölfstufigen chromatischen Tonleiter vollständig fremd sind, während die diatonische zwar in ihr enthalten, aber im Vergleich zu dem Gefundenen unvollständig ist. Bei weiterem Fortbilden der Reihe von Durakkorden durch Verwandlung der Quinte in einen Grundton und des Grundtons in eine Quinte und bei Uebertragung des so entstehenden Tons in die Oktave von 180—360 Schwingungen würde dieser Raum sich immer mehr ausfüllen und zu einer Skala von unendlich vielen Tönen werden. Das Quintenverhältniß giebt nämlich die Reihe: $2 : 3 : 4^1/_2 : 6^3/_4 : 10^1/_8$ u. s. w., das Oktavenverhältniß die Reihe: 1 : 2 : 4 : 8 : 16 u. s. w., diese Reihen sind aber incommensurabel, sie treffen nie zusammen.

Wir finden hier zuerst einen bemerkenswerthen Widerspruch zwischen der Idee der Musik und ihrer wirklichen Ausführung, einen Widerspruch, der vollständig auf keine Weise aufzuheben ist. Der unbegleitete Gesang von menschlichen Stimmen würde ihn zu überwinden im Stande sein, wenn die Fähigkeit mit mathematischer Unfehlbarkeit zu hören, in dem menschlichen Ohr vorhanden wäre. Aber physikalische Beobachtungen haben nach Preyer (Die Grenzen der Tonwahrnehmung, S. 26—37) ergeben, daß der Unterschied von zwei Tönen, deren einer etwa 300 Schwingungen macht, während der andere in derselben Sekunde 300,25 Schwingungen zurücklegt, von Niemandem mehr gehört wird. (Siehe Näheres hierüber im Abschnitt V.) Man könnte sich nun dabei beruhigen, daß das menschliche Gehör der mathematischen Vollkommenheit nicht vollständig entspricht, wenn nur wenigstens die Ausführung den Forderungen, welche das Gehör

eines guten Musikers stellt, entspräche. Aber dies ist wiederum nicht der Fall. Es ist, so weit wenigstens bis jetzt festgestellt, der menschlichen Stimme nicht möglich, einen längeren Ton mit derselben Stetigkeit auf der ursprünglichen Tonhöhe festzuhalten, wie dies z. B. eine Stimmgabel vermag. Der unbegleitete Gesang von menschlichen Stimmen läßt daher eine vollkommene Lösung des Widerspruchs nicht erwarten. Ebensowenig die Instrumentalmusik trotz ihrer für längere oder kürzere Zeit festgestimmten Töne, und zwar eben darum, weil sie solche Töne hat. Denn da ihre Zahl eine begrenzte ist, so bleibt nichts übrig, als die unendlich vielen Töne der wahren Tonleiter gewissermaßen systematisch zu fälschen. Es geschieht dies bekanntlich bei Clavier, Orgel und ähnlichen Instrumenten in der Weise, daß jede Quinte etwas tiefer genommen wird, als sie eigentlich sein sollte. Wenn wir den Ausgangston mit C bezeichnen, so heißen die ersten zwölf Quinten der sich daran anschließenden Quintenreihe G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His. Dieses His ist ein wenig höher als C, ungefähr in dem Verhältniß, wie $243^1/_2 : 240$. Indem jede Quinte um ein kleines Maß zu tief genommen wird, wird His=C und es entsteht so unsere zwölfstufige chromatische Tonleiter, in der die Oktaven ganz rein, die Quinten und Quarten ziemlich rein, die großen und kleinen Terzen und Sexten ziemlich unrein sind, der Unterschied aber von zwei verschiedenen großen Sekunden (8:9 und 9:10) und drei verschiedenen kleinen Sekunden (24 : 25, 128 : 135, 15 : 16) vollständig aufgehoben wird, anderer feiner Nüancen nicht zu gedenken, die ganz vernichtet werden. Die Harfe, das Clavier und die Orgel sind ganz von dieser künstlich gefälschten, aber dennoch unentbehrlichen Stimmung abhängig; nur auf dem Harmonium ist in neuester Zeit der Versuch gemacht worden, durch eine Skala von 53 Tönen, die auf einer feineren temperirten Stimmung beruht, der mathematischen Idee reiner Tonverhältnisse näher zu kommen. Ein solches Harmonium befindet sich im Kensington-Museum

in London; ob es zu Weiterem, als zu Studienzwecken brauchbar ist, muß als zweifelhaft gelten. Nach einer Mittheilung von Ellis, einem vorzüglichen akustischen und physiologischen Forscher, ist es indeß gelungen, eine Applikatur dafür zu erfinden, welche eine ganz leichte Spielart des Instruments ermöglicht. Die übrigen Instrumente, namentlich die Streichinstrumente, haben die Möglichkeit, die Intonation je nach dem musikalischen Feingefühl des Spielers zu sorgfältiger gewählten Nüancen auszubilden; sie vermögen daher Vollkommneres zu leisten, als Clavier und Orgel.

Glücklicherweise wird der eben berührte Widerspruch zwischen der Idee der Musik und ihrer Ausführung dadurch gemildert, daß genau so, wie in Bezug auf das strenge Gleichmaß des Taktes, nur freilich in viel geringerem Grade, die Lebendigkeit des Vortrags kleine Abweichungen von der mathematischen Reinheit des Tons nicht nur duldet, sondern sogar verlangt. Steigen und Fallen des Tons entsprechen so sehr dem Auf- und Abwogen des Gefühls, daß das Abweichen von der starren Regelmäßigkeit zu einer Tugend werden kann, sobald nur unserm für mathematische Vollkommenheit nicht organisirten Gehör die Töne nicht als falsch, sondern als leise Färbungen des Richtigen erscheinen. In dieser Weise ist z. B. die Neigung der Musiker, den steigenden Leitton hoch, die fallende Septime im Dominantseptimen-Akkord tief zu nehmen, zu erklären. Der Widerspruch wird auf diese Weise zwar nicht weggebracht, aber an andere Stelle gerückt. Es ist nun nicht blos die Schwäche der menschlichen Natur, welche eine vollkommene Ausführung der Idee verhindert, sondern es ist der Trieb der Leidenschaft, des charakteristischen Ausdrucks, welcher mit der Idee der rein formalen Schönheit im Kampf ist, — oder, da, wie wir sahen, der Gegensatz von Stärke und Schwäche des Tons auf dem Rhythmus beruht, es ist die Idee des Rhythmus, welche gegen die Idee der reinen Tonverhältnisse ankämpft.

Es ist ferner noch zu erwähnen, daß der Widerspruch, der zwischen der in Wahrheit unendlichen Tonleiter und ihrer endlichen Erscheinung besteht, in dem einzelnen Tonstücke selber getilgt werden kann. Das musikalische Kunstgesetz verlangt nämlich, daß ein Tonstück nicht nur mit einem Dreiklang endige, sondern auf derselben Tonhöhe, mit der es begonnen hat; denn nur so erfüllt es die Forderung vollkommener Einheit und Abgeschlossenheit in sich selbst. Von der Modulation in die entlegensten Tonarten giebt es aber überall Wege zu dem Ausgangspunkt zurück. Nur die mathematische Rechnung kann im einzelnen Fall den Beweis führen, ob die Rückkehr zu der ursprünglichen Tonart blos für das unreine zwölfstufige Tonsystem oder auch für das reine unendliche Gültigkeit hatte. Es scheint, daß unsere großen Tonsetzer durch eine geniale Intuition ihre Meisterwerke überwiegend im Geiste des reinen Tonsystems geschaffen haben, so sehr auch die Gewöhnung an die Intervalle, welche das Clavier bietet, nach der falschen Richtung abzuleiten vermochte. (Auch hierüber siehe Näheres in Abschnitt V.)

Wir waren davon ausgegangen, daß wir von einer ursprünglichen Einheit aus das Mannigfaltige zu entwickeln suchten. So hatten wir von einem der Höhe nach bestimmten Ton die Oktave, Quint und Terz, damit den Durdreiklang und von diesem aus die unendliche Reihe von Durdreiklängen gefunden. Wir setzten dabei stillschweigend voraus, daß die Fortentwickelung von der Tiefe nach der Höhe ginge. Es fragt sich, ob dies, obschon gewiß das allgemein Uebliche, so auch das allein Richtige ist. Denn, wie schon oben bemerkt wurde, es verschwindet das Tonreich sowohl nach der Tiefe als nach der Höhe in das Nichts. Insofern betrachtet, könnte man sowohl von der Höhe aus nach der Tiefe, als von der Tiefe nach der Höhe die Weitergestaltung von dem Einen, das zu Grunde liegt, suchen. Wir entsinnen uns aber, daß die Bewegungen der hohen Töne schneller, als die der tiefen sind; die tiefen Töne sind also im Verhältniß zu

den hohen die ruhigen, die Ruhe ist aber der bessere Ausgangspunkt. Es sind ferner die Luftwellen, vermittelst welcher alles Tönende an unser Ohr bringt, bei hohen Tönen kleiner, als bei tiefen. Die größere Welle ist aber die zu Grunde liegende, welche die kleinere trägt; auch von diesem Gesichtspunkt aus ist das Tiefe das Anfangende. Von einer Seite also kommen wir zu dem Ergebniß, daß der Fortgang von der Höhe nach der Tiefe berechtigt, von der andern aus zu dem, daß er nicht berechtigt ist; der logische Schluß davon ist, daß er bedingt berechtigt, als Widerspruch berechtigt ist. Dieser Fortgang von der Höhe nach der Tiefe ist aber der Molldreiklang, denn in ihm verhält sich der Grundton zur Terz, wie 5 : 6 und die Terz zur Quint, wie 4 : 5, es ist also, da der Fortgang von 4 : 5 zu 5 : 6 das Natürliche ist, eigentlich die Quint als der Ausgangspunkt des Akkordes zu betrachten. Das wesentlich Charakteristische des Molldreiklangs besteht also darin, daß er als Widerspruch berechtigt ist. Dies zeigt auch seine Entwickelung, denn nur absteigend kann die Molltonleiter die drei Mollterzen zur Anwendung bringen, aufsteigend muß sie die Terz der Oberdominantseite zur Durterz erhöhen.

Wir können nun Musik als die in rhythmischer Gliederung und harmonischer Begründung verlaufende melodische Gestaltung des Tonreichs definiren, denn von dem Moment an, wo sich uns die Möglichkeit einer Akkordfolge ergeben hat, wenn wir bis jetzt auch nur den Dur- und Molldreiklang kennen, ist auch die Melodie und zwar nicht blos die einstimmige, sondern auch die mehrstimmige Melodie gegeben. Die Melodie hatte aber das Prioritätsrecht, und nur, um sie tief und fest zu begründen, mußte die Harmonie vorausgeschickt werden. Aller weitere musikalische Inhalt wird sich daran knüpfen, wie sich nun die Melodie in Einheit mit der Harmonie und dem Rhythmus, vielleicht auch im Kampf gegen diese beiden Momente und in wiederhergestellter Einheit zu entwickeln hat. Diesen Inhalt zu erschöpfen,

kann nicht unsere Aufgabe sein, da es nicht unsere Absicht ist, eine Musiklehre zu schreiben, ein wie lohnendes Unternehmen auch deren Entwickelung aus den vorangeschickten Principien sein würde, sondern die allgemeinen ästhetischen Beziehungen der Tonkunst aufzusuchen, deren Verzweigung eine viel umfassendere Betrachtung verlangt, als die bisherige es war. Nur in den allgemeinsten Zügen wollen wir daher versuchen, ein Bild des Inhalts zu entwerfen, der in der obigen Definition umschlossen ist.

Nachdem einmal durch die Harmonie zunächst die diatonische Tonleiter und im Anschluß an diese die unendliche Tonleiter, von der aber jede einzelne Melodie doch nur einen eng begrenzten Abschnitt benutzt, gegeben ist, kann die Melodie auch ohne alle harmonische Begleitung gebildet werden, wie wir sie ja noch heute häufig genug finden. Oder die Harmonie begleitet blos einzelne Töne der Melodie, sei es aushaltend, sei es durch Pausen unterbrochen, wobei dann die harmoniefremden Töne derselben als durchgehende Noten oder als Vorhalte zu betrachten sind. Schon in den oben angegebenen Grenzen akkordischer Gestaltung und mit Hinzuziehung der durchgehenden Noten und Vorhalte sind kleine Tonstücke von Bedeutung zu verzeichnen, wie beispielsweise Weber's „Wir winden dir den Jungfernkranz“. Wie wir in solchem Fall die Melodie als hervortretend, die Harmonie als zurücktretend betrachteten, so können wir es auch umgekehrt thun. Wenn wir die einfachste Folge von Dur- und Molldreiklängen bilden, so nöthigt uns die Rücksicht auf Stimmführung, d. h. aber doch auf Melodiebildung, von der ursprünglichen Akkordlage (Dur = 4, 5, 6, 8. Moll = 10, 12, 15, 20) abzugehen und andere Lagen zu wählen; es ist also die Melodie, welche die Begründung für diese Lagen bildet. — Ein wie weiter Weg nun von diesen einfachsten Bildungen bis zu einem vier- oder mehrstimmigen Satz, in dem jede Stimme, wie z. B. in der Fuge, gleichen melodischen Werth und zugleich prägnante Bedeutung hat, oder bis zu einem symphonischen Satz, der einen

knappen melodischen Gedanken zu reichster Entfaltung bringt, zurückzulegen ist, wird derjenige ermessen, dem solche Tonwerke in ihren Einzelheiten zugänglich sind.

Ueber die Bildung der Melodie selber ist zunächst zu sagen, daß sie an einem Ton, dem Grundton, als Mittelpunkt, an dem harmonischen Zusammenhang und an dem rhythmischen Gefüge festzuhalten hat. Andere Regeln, z. B. das Wechseln zwischen langen und kurzen Noten, zwischen kleinen und großen Tonschritten und ähnliche, dürfen nicht als zwingend gelten. Es giebt Melodieen, welche sich fast ganz in gleichwerthigen Noten und in der Tonleiter bewegen und doch von höchster Schönheit sind, z. B. „Freude, schöner Götterfunke" in Beethoven's neunter Symphonie. Wenn wir von der rhythmischen Lebendigkeit, welche in eine Melodie gelegt werden kann, und von der harmonischen Gestaltung, die ihr zu Grunde liegt, absehen, so bleibt für das rein Melodische der angemessene Wechsel zwischen Steigen und Fallen, und zwischen tonleiterartigem, akkordischem und chromatischem Fortgang übrig. Der Individualität ist hier ein sehr weiter Spielraum gelassen und es kommt nur darauf an, daß Eintönigkeit und allzu schroffer Wechsel vermieden werden; aber auch diese Eigenschaften können, wenn es sich um charakteristischen Ausdruck handelt, die richtigen sein. Oft genug bleibt die Melodie bei den bedeutendsten Componisten längere Zeit auf einem und demselben Ton liegen, und zwar um die Beharrlichkeit des Erhabenen oder stilles Sinnen auszudrücken, oder auch um einer komischen Wirkung willen. Als Beispiele seien erwähnt die Schlußfuge aus Händel's Messias, das zweite Lied aus Beethoven's Liedercyclus an die ferne Geliebte und der Chor aus dem „Czaar und Zimmermann": „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen". Das Beharren kann erhaben wirken, weil es das strenge Festhalten an Einem, dem Wesentlichen, ist, aber auch komisch, wenn damit die geistige Beschränktheit gemeint ist. Es kommt hierbei auf den Zusammenhang und den

durch diesen bestimmten Vortrag an. Sehr weite Tonsprünge dürfen nicht zu häufig vorkommen und haben oft nur virtuose Bedeutung, z. B. um die Geschicklichkeit eines Sängers zu zeigen; mitunter gehören sie aber auch unerläßlich zu der vollen Entwickelung eines musikalischen Gedankens oder dienen dem Wortausdruck. Der Geschmack entscheidet hier mehr, als die starre Regel. Ob einzelne Tonsprünge oder weit genommene Akkordlagen in Beethoven's Gesangcompositionen das Charakteristische zu sehr auf Kosten der Schönheit begünstigt haben, darüber wird schwerlich jemals vollständiges Einverständniß herrschen; die individuelle Neigung behauptet in solchen Dingen ihr Recht.

Die Melodie tritt in Kampf mit dem Rhythmus, insofern sie das starre Betonungsgesetz desselben nicht nur durch die bald längere bald kürzere Dauer von Tönen oder durch den Gegensatz von Höhe und Tiefe oder durch harmonisch hervortretende Ausweichungen in lebendigeren Fluß bringt, sondern auch geradezu dem Takt-Rhythmus entgegengesetzt betont. Dies letztere ist z. B. überall bei syncopirten Noten der Fall, welche daher Hauptmann auch ganz richtig als rhythmische Dissonanzen bezeichnet hat. In Schubert's Ständchen „Leise flehen meine Lieder" klingt in Folge der punktirten Viertelnoten der Takt also:

◡ – ◡ | ◡ – ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | – ◡ ◡ | –

Wir sehen also, daß die oben ausgeschlossenen Taktarten durch die Führung der Melodie unter Umständen als individuelle Abweichung ebenfalls verwirklicht werden können.

Sehr viel häufiger ist es nun noch, daß z. B. im $^4/_4$ oder $^6/_8$ Takt die zweite Takthälfte der stärkeren Betonung gegen die allgemeine Regel bedarf. Als Beispiel dafür mag Weber's Lied „Einsam bin ich, nicht alleine" gelten, wo, mit Ausnahme von drei Takten, diese Betonungsweise melodisch, d. h. theils weil überhaupt die höheren und durchgreifenderen Töne an dieser Stelle stehen, theils weil sie eine Dissonanz zu der zu Grunde liegenden Harmonie bilden, als die richtige sich ergiebt. In dem Verhält-

niß nämlich, in dem Melodie und Harmonie — denn auch die letztere entscheidet dabei — zum Rhythmus stehen, liegt die objective Bestimmung für den rein musikalischen Vortrag, für das Tempo sowohl, als für den Wechsel der Betonungen; doch ist es leichter, im einzelnen Fall das dem Gefühl richtig Erscheinende rationell zu begründen', als alle Regeln, die dabei zu befolgen sind, zur systematischen Entwickelung zu bringen. Es wird in Abschnitt II eingehender darüber gesprochen werden.

Zu der Harmonie tritt die Melodie, wie wir bereits sahen, in Widerspruch durch durchgehende Noten, Vorhalte und Aenderung der Akkordlagen. Wie scharf diese Widersprüche sein können, beweist z. B. eine chromatische Tonleiter, die über einem ruhenden Akkord zur Ausführung gebracht wird, namentlich in dem Fall, wenn der Akkord zu jedem Ton der Tonleiter oder auch nur zu mehreren, wie etwa im Adagio der großen Fidelio-Arie, von Neuem angegeben wird. Vom Standpunkt der Schwebungstheorie aus, welche die neuere Naturforschung vertritt, würde dergleichen unerträglich sein; es ist nur möglich dadurch, daß ein anderes Princip in der Musik herrscht, das der geistigen Beziehung; man erträgt es trotz des schlechten Klangs, weil man es gestattet, daß Melodie und Harmonie vorübergehend in harten Kampf mit einander treten.

Es ist indeß noch der Fall zu erwähnen, daß das Akkordwesen mit sich selber durch die Melodie in Kampf geführt wird.

Wir hatten, was die Akkorde betrifft, den Durdreiklang als unbedingt berechtigt, den Molldreiklang als bedingt berechtigt und die verschiedenen Akkordlagen als durch die Stimmführung hervorgerufen entwickelt. Es finden sich nun in der Dur- und Molltonleiter noch einige andere Dreiklänge als möglich vor. Wenn wir mit Hauptmann, dem wir überhaupt in der folgenden Darlegung im Wesentlichen folgen, die Töne der Tonleiter akkordisch ordnen, Tonica und Dominante mit großen Buchstaben, die Terzen mit kleinen bezeichnend, so haben wir:

in Dur: F a C e G h D

in Moll: F as C es G h D.

In Dur ergeben sich also als mögliche Dreiklänge F a C, a C e, C e G, e G h, G h D, h D F, D F a, in Moll F as C, as C es, C es G, es G h, G h D, h D F, D F as. In Dur sind F a C, C e G, G h D Dur- und a C e, e G h Moll-, in Moll F as C, C es G Moll-, as C es, G h D Dur-Dreiklänge. Nun bleiben in Dur als diesen beiden Kategorien nicht angehörige und dennoch durch das Terzenverhältniß der in ihnen zusammentreffenden Töne mögliche, aber rücksichts der bestimmten Beschaffenheit dieses Terzverhältnisses problematische Dreiklänge h D F und D F a, in Moll es G h, h D F und D F as übrig. Daß D F a kein Molldreiklang, wird freilich vielen Musikern unbekannt sein; denn in der temperirten Stimmung ist er es eben so gut oder schlecht, als die übrigen es sind; er ist es aber in der That nicht. Um dies anschaulicher zu machen, müssen wir die reine Dur- und die reine Moll-Tonleiter in ihren Zahlenverhältnissen zu Grunde legen.

Die erstere lautet: 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48. Die letztere (mit kleiner Sext und großer Septime): 120, 135, 144, 160, 180, 192, 225, 240.

Der Zusammenklang h D F ist also = 45, 54, 64,

D F a = 27, 32, 40,

es G h = 144, 180, 225,

= 16, 20, 25,

D F as = 135, 160, 192.

Alle vier Klänge haben ihrem Zahlenwerthe nach gar keine musikalische Bedeutung, nur als Consequenzen der ursprünglich gegebenen, vielleicht als Nachahmungen der beiden ursprünglichen Dreiklänge können sie überhaupt in Betracht kommen. Das Wesen der beiden Dreiklänge besteht in der Verbindung einer großen und kleinen Terz. In dem Dreiklang h D F ist nun aber eine kleine Terz (h : D) mit dem um ein Komma kleineren

Intervall 27 : 32 (D : F) verbunden; in D F a eine große Terz (F : a) mit der scheinbar kleinen Terz D : F, einem Tonverhältniß, das aber in Wirklichkeit nicht 5 : 6, sondern 27 : 32 ist; in es G h sind zwei große Terzen verbunden; in D F as ist dieselbe Verbindung, wie in h D F, aber in umgekehrter Folge. Berechtigt sind alle diese Klänge als Consequenzen des Grundprincips. Im Klang ist D F a wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Mollakkord am besten, wenn auch bei vollkommeneren Tonwerkzeugen, z. B. bei mathematisch gestimmten Stimmgabeln, die in Verbindung mit Resonanzkasten stehen, und einen deutlichen, ziemlich lang anhaltenden Klang gewähren, der Unterschied sehr merkbar ist; der übermäßige Dreiklang ist der härteste; die beiden verminderten sind nicht schlecht klingend, aber etwas weichlich und marklos. Besser klingt in reiner Stimmung h D F, als D F as, weil D : F = 27 : 32 mit 6 : 7 (27 : 31$^1/_2$) Aehnlichkeit hat, das Intervall 6 : 7 aber in der Reihe der Obertöne vorkommt; 4 : 7 ist nämlich die Naturseptime, 6 : 7 also das Verhältniß der Dominante zur Naturseptime.

Hauptmann untersucht ferner die Combinationen, welche entstehen, wenn eine Durtonart oder eine Molltonart in die der Quintenfolge nach zunächst sich anschließende überzugehen im Begriff ist. Wenn z. B. C-dur in G-dur noch nicht übergegangen ist, sondern übergehen will, so verwandelt sich die Tonleiter, akkordisch dargestellt, aus

F a C e G h D

in

a C e G h D fis.

Wenn C-moll nach G-moll geht, so entsteht anstatt

F as C es G h D

folgende Reihe:

as C es G b D fis.

Daraus ergeben sich die Dreiklänge D fis a und fis a C, sowie die übermäßigen Sextakkorde as D fis und as C fis. D fis a

ist = 108, 135, 160, also ein Durdreiklang mit der um ein Komma zu kleinen Quinte (54 : 80 anstatt 54 : 81), wie sie Sekunde und Sext jeder Durtonleiter bilden; fis a C ist, wie vorher D F as = 135, 160, 192; die beiden übermäßigen Sextakkorde sind = 128, 180, 225 und 128, 160, 225. Alle diese Bildungen sind Akkord-Dissonanzen und nur als Consequenzen des Princips berechtigt und verständlich. Daß die übermäßigen Sextakkorde auch nach Dur moduliren können, erklärt sich aus dem von Hauptmann mit Recht angenommenen Dur-Moll-Geschlecht, einem Dur mit dem Molldreiklang auf der Unter-Dominantseite.

Die eigentlichen Akkord-Dissonanzen ergeben sich aber aus der Verbindung zweier Dreiklänge, die ein gemeinschaftliches Intervall haben, zu Septimenakkorden; denn in ihnen tritt das Akkordische in sich selbst in Zwiespalt, indem jenes Intervall für den einen der vereinigten Akkorde Terz und Quinte, für den andern Grundton und Terz ist. Durch Combination der oben erwähnten Dreiklänge ergeben sich 28 Septimenakkorde, unter denen aber nur 14 real, d. h. in den Zahlenverhältnissen verschieden sind. Ihre Bedeutung für die Musik hängt aber weniger von der Einfachheit der Zahlenverhältnisse ab, als von der Stellung, die sie in der consequenten Weiterentwickelung des dem harmonischen Gefüge zu Grunde liegenden Hauptgedankens haben. Der bei weitem wesentlichste Septimenakkord ist der Dominantseptimenakkord, der auf dem recht complicirten Zahlenverhältniß 36, 45, 54, 64 beruht, oder es müßte denn die Septime als Naturseptime, also um mehr als ein Komma tiefer, gefaßt werden, was allerdings das einfache Verhältniß 4, 5, 6, 7 (36, 45, 54, 63) ergeben würde; der in den Zahlen einfachste Septimenakkord ist dagegen der auf der Dur-Tonica ruhende (C e G h = 8, 10, 12, 15), der zu den härteren und selteneren gehört. Die ungemein häufige Anwendung des Dominant-Septimenakkordes hat darin ihren Grund, daß die fortschreitende Bewegung von

der Tonica aus vorzugsweise nach oben hin, wie wir schon bei der Entwickelung des Molldreiklangs bemerkten, also nach Seiten der Oberdominante, die schließliche Rückkehr zur Tonica also von hierher stattfindet. Ob es nun vortheilhaft erscheint, durch Hinzutritt der Septime auch noch die Unterdominantseite zur Geltung zu bringen, wie Hauptmann meint, oder ob das Streben nach melodischer Vermittelung der Dominante mit der sich an diese anschließenden Terz der Tonica die Ursache für die durchgreifende Bedeutung des Dominantseptimenakkordes bildet, mag als zweifelhaft gelten. Für Letzteres spricht der Umstand, daß man die Stimmbewegung weicher, fließender macht, wenn man dem Dominantakkord beim Uebergang zur Tonica die Septime hinzufügt. Für Ersteres die große Bedeutung, die der andere die Unter- und Oberdominantseite ebenfalls verbindende Septimenakkord hat, der Akkord von Sekunde, Quart, Sexte und Oktave (also in C-dur D F a C, wobei die Quint des Dominantdreiklangs dem Unterdominantdreiklang beigefügt ist). Endlich ist auch noch der Septimenakkord, in dem die Unterdominant- und die Dominantseite gleichmäßig vertreten sind, also in C-dur h D F a, ziemlich wohlklingend (mit den Zahlenverhältnissen 45, 54, 64, 80) und mehr durch zu große Weichlichkeit, als durch Härte unbefriedigend. In allen diesen Septimenakkorden sind verminderte Dreiklänge enthalten, in G h D F der Dreiklang h D F mit Dur, in D F a C der verminderte Dreiklang D F a mit Dur und in h D F a die beiden verminderten Dreiklänge mit einander verbunden. Die Verbindungen von Dur und Moll zum Septimenakkorde sind härter, wohl aus dem Grunde, weil zwei selbständige Gebilde sich schwerer mit einander vereinigen, als ein selbständiges mit einem unselbständigen, wie es eben der verminderte Dreiklang ist. Dies mag nun auch die Ursache sein, warum die Verbindung zweier verminderter Dreiklänge, wie in h D F a, etwas Weichliches hat. Von den 5 real verschiedenen Septimenakkorden des Dursystems

dürfen die erwähnten 3 als die wichtigsten gelten. Das in die nächstverwandte Tonart übergehende Dur, so wie das in derselben Weise übergehende Moll hat jedes 3 real verschiedene Septimenakkorde, welche selten vorkommen dürften, ausgenommen fis a C e, das mit dem Mollakkorde D F as C identisch ist und hier besser behandelt wird. Moll hat endlich noch 3 besondere Septimenakkorde, unter denen der verminderte Septimenakkord der bevorzugte Liebling der modernen Musik geworden ist und zwar theilweise darum, weil er wegen seiner falschen temperirten Stimmung das allerbequemste Hülfsmittel für entlegene Modulationen bildet. Diesen Dienst würde er in seiner reinen Stimmung nicht leisten. Abgesehen davon ist er aber ein guter Akkord, der die Unter- und Oberdominantseite gleichmäßig mit einander verbindet, aus zwei verminderten Dreiklängen zusammengesetzt ist und den Ausdruck des schmerzlich Dissonirenden ohne allzu große Härte gewährt. Sonst hat Moll noch zwei Septimenakkorde, die den übermäßigen Dreiklang in sich enthalten und schon darum sehr hart sind: C es G h und es G h D. Endlich ist noch der Akkord D F as C zu nennen, der die Unterdominantseite mit der Oberdominantseite in ähnlicher Weise verbindet, wie in Dur D F a C. Er scheint derselbe Septimenakkord, wie in C-dur h D F a, ist aber ein ganz anderer. Wir ersuchen an dieser Stelle jeden Musiker, seine Tonphantasie auf die Probe zu stellen, ob ihm dieser Akkord, also D F as C, innerlich nicht anders klingt, wenn er ihn sich in C-moll, als wenn er ihn in Es-dur vorstellt, dort fester, markiger, hier weicher und haltloser. In C-moll ist nämlich F : C eine reine Quinte, in Es-dur ist F : c die um ein Komma zu tiefe Quinte zwischen Sekunde und Sext, F as c, also ein verminderter Dreiklang. In C-moll heißt der Akkord: 135, 160, 192, 240, in Es-dur 45, 54, 64, 80, und dies hört der Musiker unbewußt und kann es bemerken, wenn er darauf achtet. D, As und C sind in beiden Akkorden gleich, das F aber ist in Es-dur etwas höher, als in C-moll. Nach

dieser Vorschrift können auch Violinspieler aufgefordert werden, den Akkord zu spielen. Sie mögen zunächst die Töne F as C als reinen Molldreiklang nehmen und ihnen den Ton D (in der Tiefe) so hinzufügen, daß er ein Komma weniger, als eine reine kleine Terz ist. Bei der nun eintretenden Umstimmung bleiben die Töne D as C unverändert; nur F rückt um ein Komma in die Höhe, wodurch die Quinte F : C um ein Komma zu klein und die kleine Terz (D : F) richtiggestellt wird. In dem ersten Fall gehört der Akkord zu C-moll, in dem zweiten zu Es-dur. Ein Komma (80 : 81) ist aber ungefähr der fünfte Theil eines halben Tones.

Es kam uns darauf an, zu zeigen, wie in dem Dur- und Molldreiklang und in der Tonleiter, so wie in den rhythmischen Gesetzen die nothwendige Grundlage für Combinationen gegeben ist, deren Grenze sich kaum bestimmen läßt. Ob das dissonirende Element in so geringem Maße vertreten ist, daß dem Kunstwerk der Reiz des Lebendigen fehlt, oder ob es zu weit getrieben oder nicht gehörig vermittelt oder unbefriedigend aufgelöst ist, das wird im Allgemeinen ein richtiger Kanon für die Beurtheilung eines Tonwerkes sein. Dabei wird es aber immer darauf ankommen zu prüfen, ob etwa die poetische Aufgabe, die sich ein Künstler gestellt hatte, ihn zu diesem oder jenem von der allgemeinen Schönheitsregel Abweichenden nöthigte, und abgesehen davon, wie sich das Kunstwerk zu den berechtigten Forderungen seines Zeitalters verhält. Jedes Zeitalter hat eben das Recht zu fordern, daß dasjenige, was sich als ein neues Werk giebt, auch wirklich Neues enthalte. Eine bloße unwesentliche Variation des Dagewesenen wird nicht befriedigen. Eben so hat es das Recht zu fordern, daß das Kunstwerk vernünftig sei. Es wird dasselbe also aus dem Bereich der möglichen Consequenzen des musikalischen Grundgedankens nicht heraustreten dürfen. Und da endlich alles Individuelle doch wieder aus dem Einfachen, das zu Grunde liegt, hervorgehen muß, so wird zu hervorragender Bedeutung nur derjenige Tondichter gelangen können, dem es gelingt, eben

so einfach und natürlich anzufangen, wie die bedeutenden vor ihm es gethan, und zugleich einen Schritt weiter zu bringen, wovon z. B. in unserm Jahrhundert Beethoven, Weber, Schubert glänzende Beispiele waren. Eine ausführlichere Darstellung der Gesichtspunkte, die für die Beurtheilung eines Tonwerks entscheidend sind, wird Abschnitt V enthalten.

Wir haben in dem Bisherigen zu zeigen versucht, wie dasjenige, was wir Tonkunst nennen, darauf beruht, daß sich das vernünftige, d. h. das einheitlich begreifende Wesen des Menschen in der Welt des Hörbaren versinnlicht. Die vollkommene Auffassung dieser Kunst besteht also darin, daß das Vernünftige angeschaut werde und, um dies vorläufig ganz im Allgemeinen zu bezeichnen, in der geistigen Befriedigung, die dadurch hervorgerufen wird. Es liegen darin zwei Seiten: die rein sinnliche Wirkung und die bewußte Einsicht in den vernünftigen Zusammenhang. Jede von beiden für sich allein ist nicht das richtige Verhältniß des Hörers zum Kunstwerk.

Die rein sinnliche Wirkung, ohne daß irgend ein Verständniß zu Grunde liegt, ist etwas Wohlbekanntes. In Wahrheit stehen auf diesem Standpunkt die meisten Menschen, die sich an Musik erfreuen, selbst diejenigen, welche sie singend oder clavierspielend zur Ausführung zu bringen vermögen; denn jene eigentlich theoretische Einsicht, welche den innern melodischen, harmonischen, rhythmischen, thematischen und, um auch dies noch hinzuzufügen, den instrumentalen Bau eines Tonstücks mit Bewußtsein verfolgen könnte, ist sehr wenig verbreitet. Des weitern Zusammenhangs wegen, auf den unsere Untersuchungen hinarbeiten, müssen wir auch noch die Frage berühren, worauf es wohl beruht, daß doch nur ein Theil der Menschen Empfänglichkeit für die Tonwelt, also auch für die rein sinnliche Wirkung derselben zeigt. Wenn wir in dieser Rücksicht Umschau halten, so finden wir die Einen ausschließlich für die niedern leiblichen Genüsse empfänglich, Andere nur für ihren Beruf interessirt, noch Andere

nur für Wissenschaftliches oder abstract Geistiges veranlagt; in der Mitte stehen diejenigen, die für die höhere Sinnlichkeit, für Auge und Ohr, einen lebendigeren Trieb haben. Durch das Auge sowohl, wie durch das Ohr, empfangen wir objective Eindrücke von Raumbewegungen, dort von den fast körperlosen Aether-, hier von den gröberen Luftschwingungen, dort aus den weitesten Fernen des Weltenraums, hier aus einer meist sehr engen irdischen Begrenzung, dort so fein, daß wir die Bewegung selber nicht merken und nur die räumliche Form des Gegenstandes, der sie hervorruft, wahrzunehmen glauben, hier so materiell, daß die Bewegung uns zu erschüttern vermag, die Form des Gegenstandes aber darüber verschwindet, höchstens noch als geahnt bestehen bleibt. Insofern die Tonschwingungen gröber sind, als die Lichtschwingungen, und uns von einem sehr viel kleinern Theil des Daseins, von diesem aber außerdem noch eine sehr viel unvollständigere Kunde geben, werden die letzteren als dem geistigen Theil des Menschen näher liegend zu betrachten sein; andererseits aber weisen uns Ton und Schall eben darum, weil sie die äußere räumliche Form des Daseins verhüllen und die Bewegung als solche lebendiger zum Bewußtsein bringen, auf das Innere, auf die Seele der Dinge hin. Einerseits steht also das Auge, andererseits das Ohr dem geistigen Wesen des Menschen näher. Empfänglichkeit dafür werden also Alle besitzen, die ein Bedürfniß der Durchdringung von Geistigem und Sinnlichem in sich empfinden, die empiristischen, realistischen und maßvollen Naturen mehr für das Auge, die idealistischen, warm und lebhaft empfindenden, die sich aber in der Minorität befinden, mehr für das Ohr. Mode, Nachahmungstrieb, die Neigung zum Müßiggang oder zu den Frohndiensten des gesellschaftlichen Lebens erweitern dann diesen Kreis weit über die Zahl der eigentlich Berufenen hinaus, wecken auch wohl gelegentlich den innern, ursprünglich doch in dunkler Anlage vorhandenen Trieb, wie denn überhaupt das Menschengeschlecht zum Menschengeschlecht

doch nur erzogen worden ist und immer noch erzogen wird; an diesen eigentlich Berufenen aber haben wir nun zunächst die Wirkung des angeschauten Vernünftigen zu prüfen.

Auch den Lauten der Natur gegenüber ist der sinnende, innerlich geartete Mensch empfänglich. Das Brausen des Meers und des Sturms, das Rauschen der Bäume, das lustige Plaudern des Baches, der bald fröhliche, bald süß klagende, bald traurige Gesang der Vögel erfüllt seine Seele mit Rührung, mit Beben u. s. w. Aber er empfindet bei allem Derartigen nicht das, was er bei dem Anhören eines Tonstückes, auch wenn er von dem Bau desselben gar nichts weiß, empfinden muß: die innere deutlich erkennbare Vielgestaltigkeit, die planmäßige Entwickelung, Steigerung und Beruhigung. Ist er wirklich musikalisch veranlagt, so wird allerdings auch ohne eigentliche Vorbildung Manches von der formellen Gestaltung in seine Seele überfließen; er wird Melodieen wieder erkennen, wohl auch auswendig behalten und nachsingen können; und je mehr dies der Fall, um so lebendiger wird auch der Drang in ihm werden, durch positives Studium die Phantasiebilder, die so mächtig auf ihn wirken, zu deutlicherer Erkenntniß zu bringen. Werfen wir die Frage auf, ob diese Art, sich zur Musik zu verhalten, für die Erziehung zur Humanität förderlich sei, so würden wir die Antwort geben müssen, daß sie die nothwendige Voraussetzung ist. Wer überhaupt keine Wirkung der Musik in sich empfindet, auch ohne in sie eingeweiht zu sein, bei dem ist wenig Aussicht vorhanden, daß ernstlichere Beschäftigung mit ihr etwas Gutes fördern würde; ist aber diese Wirkung vorhanden, so muß es als wünschenswerth erscheinen, daß ihr durch bestimmtere objective Erkenntniß des Gegenstandes ein Gegengewicht gegeben werde; denn nur dadurch erlangt der Geist seine Freiheit gegenüber dem Object, daß er sich desselben mit Bewußtsein bemächtigt.

Untersuchen wir den andern Standpunkt, den des blos vernünftigen Begreifens, so müssen wir den Leser zunächst auffor-

dern, dabei von den Entwickelungen, die wir gegeben haben, über Takt, über den vernünftigen Sinn der Dreiklänge und der Tonleiter, vorläufig ganz abzusehen. Diese Grundlagen nimmt der Musiker als für das Gefühl selbstverständlich hin und ist nur damit beschäftigt, sich jene freiere Tongestaltung, die von ihnen aus beginnt, mehr oder weniger deutlich zum Bewußtsein zu bringen; ihn interessirt das bestimmte Einzelne, nicht das Allgemeine. Die Einsicht davon, die wir anzubahnen suchten, dient allerdings zu zeigen, daß die Musik schon in ihren ersten Principien nicht auf Willkür oder blinder Naturnothwendigkeit, sondern auf der unbewußten Thätigkeit derselben Vernunftgesetze, welche in ihrem spätern Verlauf wirksam sind, beruht; aber sie ist sehr modernen Ursprungs und für die Thätigkeit des Geistes, welche in Componisten oder Compositionslehrern sich entwickelt, ohne bestimmenden Einfluß gewesen. So weit es sich aber um das Concrete der Akkordfolge und Modulation, um Stimmführung und polyphones Stimmgewebe, um thematische Gestaltung und Aehnliches handelt, ist der combinirende und beurtheilende Verstand auch bei Musikern oft ohne alle sinnliche Erregung thätig, beim Schaffen, beim Lehren und Lernen, beim Zergliedern eines Tonstücks, beim Lesen einer Partitur u. s. w. Dieser Standpunkt ist aber ebenfalls nicht der höchste und letzte, sondern nur das nothwendige Durchgangsmoment, um uns zu etwas Höherem zu führen, dazu, daß wir das Vernünftige anzuschauen vermögen und, indem wir uns der vollen sinnlichen Wirkung überlassen, zugleich den klaren Einblick in das innere Gewebe, in den Zusammenhang desselben und in alle die feinen Verzweigungen und Verästelungen haben, die der Wahrnehmung des ungeübten Beobachters entgehen. Das Wissen zerstört nicht die Illusion, sondern es erhöht den Genuß und bringt in dem Hörer das ruhige Gleichgewicht des Geistes zu Stande, das zwischen der objectiven Kenntniß der Dinge und der Empfindung, die sie hervorbringen, herrschen soll.

Am Schluß dieses Abschnittes wollen wir nicht unterlassen darauf aufmerksam zu machen, daß sich — scheinbar wenigstens — Rhythmus, Melodie und Harmonie auch in umgekehrter Ordnung hätten entwickeln lassen können. Wenn Jemand ein modernes Tonstück hört, so hört er im ersten Moment einen Akkord, dann erst entwickelt sich innerhalb der Akkordfolge das Melodische und, in vielen Fällen, noch etwas später der erkennbare Rhythmus. Ja selbst dem Componisten kann es so gehen, wenn er sich zum Phantasiren an Clavier oder Orgel setzt. Er weiß vielleicht noch gar nicht einmal, was er spielen will, schlägt zuerst einen Akkord an, dann einen zweiten, womit schon der Anfang einer melodischen Bewegung — sei es in dieser oder jener Stimme — gegeben ist, und nun erst entschließt er sich, ob er in geradem oder ungeradem Takt weiter fortfahren will. Es ist nun allerdings richtig, daß wir, die wir Rhythmus, Melodie und Harmonie als festen Besitz haben, uns das Verhältniß auch in dieser Weise vorstellen können. Es ist aber nicht das genetisch Richtige. Wie dies durch die historische Entwicklung der Musik bestätigt wird, so ergiebt es sich auch theoretisch. Denn Melodie und Harmonie sind nur weitere Consequenzen des Einheitsgedankens, der sich zunächst als gleichmäßige Eintheilung der Zeitfolge Bahn brechen mußte, weil diese Seite dem natürlichen Verständniß des Geistes am nächsten lag. Wie sich aber jede Wissenschaft, wenn sie zu Ende geführt ist, umkehren läßt, so auch die unsere. Hat man den abschließenden Gedanken erreicht, so kann man den ganzen Weg, den man zurückgelegt hat, von der erreichten Höhe nochmals überschauen. Anfang und Ende weisen auf einander hin und sind ein sich in sich schließender Kreis.

Zweiter Abschnitt.

Die Ergänzung der Musik durch Poesie.

Gehen wir von der Annahme aus, daß die Musik keinen weiteren Inhalt, als den eben entwickelten, hätte, so behielte sie zwar immer einen gewissen Werth, aber eigentlich doch nur als der vorzüglichste denkbare Zeitvertreib. Denn das eben ist nach dem Bisherigen die reine Musik im strengsten Sinne des Wortes, wie nichts Anderes sonst auf der Welt. In Rhythmus und Takt ist, wie wir sahen, die gleichmäßige Eintheilung der Zeit ihr alleiniger Inhalt; in den Verhältnissen der Tonhöhe aber ist es die Zeitdauer der Schwingungen, also — wenn auch für unsere Sinnesempfindung unbewußt — ebenfalls wieder das rhythmische Verhältniß. Die Definition der Musik ist also diese, daß sie die vernünftig gegliederte reine Zeit sei: wenn daher von ihr gesagt wird, sie sei der vorzüglichste denkbare Zeitvertreib, so liegt darin nichts Beschimpfendes, sondern nur das Thatsächliche, vorausgesetzt eben, daß sie wirklich, wie manche Musiker und Aesthetiker wollen, keinen weiteren Inhalt hätte. Verweilen wir indeß noch einen Augenblick bei der Berechtigung des „Zeitvertreibs". Die Thätigkeiten, die um des Nothwendigen willen geübt werden, und die idealen, die sich auf die höchste Bestimmung des Menschen, auf das Verständniß des Weltganzen und die sittliche Entwickelung des Charakters beziehen, verlangen die ganze Anstrengung und Arbeit, sei es des Körpers oder des Geistes; wenn nun auch eine gewisse Abstufung innerhalb dieser

Thätigkeiten eintreten kann, so daß nicht alle Tage des Jahres, nicht alle Stunden des Tages die gleiche Anspannung der Kräfte verlangen, so genügt dies nicht; es bleibt durchaus ein berechtigtes Bedürfniß noch übrig für eine gegenständliche Beschäftigung, die dem Geiste Erholung gewährt und die Zeit nicht mit irgend etwas positiv Nützlichem, sondern würdig und leicht ausfüllt. Dafür giebt es mancherlei Auskunftsmittel: Spiel, Tanz, geselliges Zusammensein, u. dgl., der eigentliche reine Zeitvertreib würde aber, wie wir sahen, die reine Musik sein. Sie macht die Thätigkeit demjenigen, der Empfänglichkeit dafür hat und sich blos der sinnlichen Wirkung hingiebt, leicht, aber freilich nicht ganz würdig; dem Andern, der in ihr Wesen eingedrungen ist und ihr mit Bewußtsein zu folgen vermag, macht sie die Thätigkeit schwerer, aber würdiger. Es wird sich nun fragen, ob es sich für den blos Musik Genießenden schicken wird, sich allzu häufig den unverstandenen sinnlichen Wirkungen der Tonkunst hinzugeben, insofern dies unverstandene Genießen ihn zu verweichlichen und seiner übrigen Thätigkeit Gefahr zu bringen vermag, andererseits ob das ernstliche Studium der Kunst, das zum verständnißvollen Genießen erforderlich, nicht viel zu zeitraubend für eine Kunst sein würde, die nichts Anderes, als einen möglichst vollkommenen Zeitvertreib zu gewähren vermöchte. Wir fürchten, daß unserer Kunst, wenn sie nichts weiter wäre, als vollkommenste rhythmische Gestaltung, trotz der Vortheile, welche sie auch auf diese Weise bringt, in unserm heutigen öffentlichen Leben und namentlich unter den Klassen der Gebildeten ein viel zu großer Spielraum eingeräumt sein würde. Aber, man lasse nicht unbeachtet — sobald von ihr auch nur gesagt wird, daß sie als ein Spiegel des Lebens oder in ihrer strengen gesetzmäßigen Ordnung als ein Vorbild für andere menschliche Thätigkeiten gelten, oder daß sie die edelsten, heiligsten Gefühle wecken könne, geht man schon über das, was nach dem Obigen ihr alleiniger Inhalt sein sollte, hinaus; denn dies Leben, das sie

abspiegeln, dies Andere, für das sie Vorbild sein, dies heilige Gefühl, das sie wecken soll, liegt ja nicht in ihr selber, so lange sie als bloße Zeitgestaltung betrachtet wird.

Man kann die Musik zunächst rein äußerlich mit andern Thätigkeiten und Zwecken in Verbindung bringen. Als Tanzmusik, so wie als Militärmusik, dort als ein Hülfsmittel für das gesellige Zusammensein der Jugend, für die ersten gefühlvollen Begegnungen des Jünglings und der Jungfrau, hier zur Anfeuerung im Kampf, zur Erquickung in den schweren Mühen des täglichen Dienstes, hat sie sich einen breiten Platz im Leben erobert. Wer sich erinnert, welche künstlerischen Früchte die Tanzmusik in den Suiten und Symphonieen hervorgebracht hat, wie die Form des Marsches in den Trauermärschen von Beethoven, dem Hochzeitsmarsch von Mendelssohn u. ähnl. veredelt worden ist, wird auch davon nicht allzu gering denken; es sind natürliche Voraussetzungen, die in ihrem Streben, die Kunst der Töne mit dem übrigen Inhalt des Lebens in eine Verbindung zu bringen, der Kunst selber wesentliche Förderungen zugeführt haben. Noch viel bedeutsamer ist aber die Verbindung, welche die Kirche mit der Musik eingegangen ist. Wir reden hier noch nicht von den Wirkungen des kirchlichen Gesanges, sondern nur von dem Vortheil, welchen die Kirche aus der Benutzung instrumentaler Klänge, der Orgel z. B. gewonnen hat. Hier wird nun gerade die Inhaltslosigkeit der Musik bedeutsam. Denn die Musik schiebt sich zwischen die realen Beschäftigungen des Tages und die von der Kirche beabsichtigte Hinwendung des Gemüths zu dem Unendlichen und Ewigen; indem sie den Hörer wie mit einem Schlage in eine jenseitige Welt entrückt, bereitet sie ihn vor, nun mit ganzer Andacht die Worte zu vernehmen, die ihm von dem Sinne und Gehalt des Ueberirdischen Kunde geben, an den heiligen Handlungen sich zu betheiligen, von denen seine Seele, alles Irdische vergessend, auf das Tiefste ergriffen sein soll. Wenn während der Abendmahlsfeier sanfte Orgelklänge ihn

umschweben, so wird sein Herz tiefer gerührt; das Gefühl der Reue, der Liebe, der Versöhnung kommt mächtiger über ihn; er ist ganz bei dem Gegenstande, der ihn erfassen soll, weil derselbe sich seiner auch sinnlich bemächtigt. So verschieden übrigens Tanz-, Militär- und Kirchenmusik ihrem sonstigen Inhalt nach auch sein mögen, sie haben das Gemeinsame, daß sie den Hörer in eine festlich erhöhte Stimmung setzen, dort in die der Fröhlichkeit oder des Kraftgefühls, hier zur Andacht erhebend. Die Tonphantasie hört auf Selbstzweck zu sein; sie dient aber dazu, mit ihrer reinen Idealität andern Lebenszwecken eine reinere, vollere Verwirklichung zu schaffen; und das Dienen kann eben so ehrenvoll sein, als das Herrschen.

Und nun jene poetischen Gemüther, jene Dichternaturen, welche das ganze Dasein symbolisch und bildlich zu fassen gewohnt sind? Nehmt der dichterischen Phantasie die Bilder, und ihr zerstört die Phantasie selbst. Und einer solchen Dichternatur wollt ihr es verargen, wenn sie in einem Symphoniesatz, anstatt über die Themen und deren Durchführung, über die Harmoniewendungen und die Modulation, über die orchestrale Mannigfaltigkeit und Feinfühligkeit u. s. w. in Entzücken zu gerathen, irgend ein Geschehenes, die Darstellung von irgend etwas Wirklichem darin zu entdecken glaubt und nun auf ihre dichterische Art und Weise begeistert ist? Und das soll unter der Würde der musikalischen Aesthetik sein, es zu beachten und zu erklären, wenn an der Tonphantasie, von der der Musiker durchdrungen war, die dichterische sich entzündet, wenn überhaupt die verschiedenen Arten der Phantasie in einander spielen und weben? Der Mann der Wissenschaft hat nicht die Aufgabe, dergleichen auszuschließen, sondern vielmehr die Pflicht, den verborgenen Quellen, die solchen Umschlag des Einen in das Andere ermöglichen, nachzuspüren. Denn allerdings an dem bloßen Umschlag darf die Wissenschaft sich nicht genügen lassen, sie muß erforschen, was eine solche Uebertragung möglich machte.

Bei näherer Betrachtung ergiebt sich, daß es — in der Musik, wie in den andern Künsten — ein schlechthin Schönes eigentlich nicht giebt, sondern daß das Schöne zugleich immer ein bestimmtes, von anderem unterschiedenes Schönes ist. Wir haben gesehen, daß die Musik hohe und tiefe, starke und schwache Töne hat, daß sie mehr harmonisch oder mehr melodisch oder auch polyphon gehalten sein kann, daß sie sich bald mehr in Consonanzen bewegt, bald in Dissonirendes übergeht. Nach allen diesen Richtungen hin kann nun freilich ein Tonstück in sich selber sehr mannigfaltig angelegt sein und insofern die in ihm gesetzten Unterschiede und Gegensätze zur Einheit zusammenfassen, indem es sich vom pianissimo zum fortissimo und wieder zurückbewegt, vom Hohen zum Tiefen u. s. w., aber in Einem bleibt es in der Regel bestimmt, so lange es wirklich ein abgeschlossenes Tonstück ist, im Rhythmischen. Verändert sich Tempo und Takt vollständig, so zerfällt das Stück in mehrere Abschnitte, deren jeder für sich wieder zu betrachten ist; kleinere Verzögerungen oder Beschleunigungen des Zeitmaßes ändern nichts Wesentliches an dem Grundmaß. Aber auch die Dauer des Zeitmaßes gestattet noch mancherlei Schwankungen. Die unumstößlichste Grenze für die charakteristische Gestaltung des musikalisch Schönen bildet der Takt, welcher stets entweder gerader oder ungerader Takt ist; beständiges Wechseln dieser beiden ($^5/_4$ Takt), wie es mitunter, wenn auch selten, vorkommt, z. B. in der Es-dur Arie des Georg Brown in der „Weißen Dame", um eine äußerste Erregung des Gemüthes auszudrücken, ist nur ein Schwanken zwischen Geradem und Ungeradem, und auch in diesem Schwanken wieder ein Anerkennen ihrer Selbständigkeit; denn es geht nichts innerlich Verbundenes daraus hervor, sondern es bleibt bei dem blos mechanischen Nebeneinander. Der gerade und ungerade Takt spottet jedes Versuchs, ein musikalisch Schönes zu schaffen, das über und außer allem Bestimmten und Charakteristischen steht, und eben damit ist der Uebergang zum

Ausdrucksvollen — auch ohne das erklärende Wort — bereits vorbereitet, zum Theil sogar schon gesetzt. Nun hatte aber, wie wir bereits sahen (S. 9), der gerade Takt das Eigenthümliche, daß das Schwere überwiegt, während im ungeraden Takt zwei leichter betonte Takttheile das Uebergewicht des einen schweren aufheben. Stellen wir uns die Entstehung des Taktes noch einmal vor. Als Vorstufe desselben hatten wir die gleiche Zeiteintheilung ohne alle Hervorhebung irgend eines Takttheils, in der Weise, wie etwa ein Uhrpendel schlägt, den man sich nach Belieben als $^{2}/_{4}$ oder $^{3}/_{4}$ Takt vorstellen kann, weil jeder Schlag gleich stark ist. Soll daraus Takt werden, so ist es nothwendig den Beginn des Taktes durch stärkeren Schlag kenntlich zu machen. Im geraden Takt wird also die Gleichheit, welche vorhergegangen, durch den Accent in Ungleichheit verwandelt. Es wird ein Unterschied gesetzt. Soll dieser Unterschied beibehalten und zugleich gemildert werden, so kann dies nur durch den ungeraden Takt geschehen und zwar durch den $^{3}/_{4}$ Takt, denn 4 ist $= 2 \times 2$ und $5 = 3 + 2$. Wir haben also zwischen dem geraden Takt als dem entschiedeneren, schwereren und, wenn wir uns bildlich ausdrücken wollen, als dem männlichen, und zwischen dem ungeraden als dem mildernden, leichteren und weiblichen Takt zu wählen, und ein jedes Tonstück, es sei, welches es sei, muß sich der einen oder der andern Bestimmung fügen. Wir werden weiter sehen, daß alle andern Elemente, mit denen die Tonkunst arbeitet, sich in ähnlicher Weise unterscheiden, — wodurch ihr denn allerdings die Möglichkeit geboten ist, die Grundbestimmungen so mannigfaltig zu schattiren, daß auch der ungerade Takt energisch, der gerade milde und weich erscheinen kann. Man versetze sich einige Tonstücke im Geiste aus einer Taktart in die andere, z. B. die Arie des Sarastro „O Isis", die Arie der Agathe „Und ob die Wolke", das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" aus dem $^{3}/_{4}$ oder $^{6}/_{8}$ in den $^{4}/_{4}$ Takt, ferner den Chor, „O Isis", den Chor »Ave verum« von Mozart, die Arie

des Pagen „Ihr, die ihr Triebe" aus dem $^4/_4$ oder $^2/_4$ in den $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt, und man wird, wie ich vermuthe, finden, daß Sarastro's Arie im $^4/_4$ Takt im Verhältniß zu ihrem sonstigen melodischen und harmonischen Inhalt allzu gravitätisch und darum langweilig wird, die Arie der Agathe den eigenthümlichen Reiz des weiblich Schwebenden, das Duett zwischen Papageno und Pamina den des anmuthig Tändelnden, leicht Gewogenen verliert. Der Chor „O Isis" würde mir auch im $^3/_4$ Takt theilweise nicht schlecht gefallen, doch ist hier die Harmonie ernster und tiefer gehend, als in der Arie, und insofern mit dem geraden Takt besser im Einklang, außerdem aber spricht die Klangfülle, welche ein Chor gewährt, für den $^4/_4$ Takt. Wie kommt es aber, daß Takt 9 fast noch energischer klingt, als im $^4/_4$ Takt? Darum, weil das dritte Viertel durch die Punktirung seines ersten Achtels hier einen ungewöhnlich starken Accent, entgegen der allgemeinen Natur des $^3/_4$ Taktes, bekommt. Dadurch wird also die Regel mehr bestätigt, als umgeworfen; denn der Eindruck des Kräftigen rührt eben von dem Widerspruch gegen die Regel her, wie dies auch z. B. in der D-dur-Arie der Donna Elvira rücksichts des zweiten Viertels der Fall ist. Das Ave verum würde durch den $^3/_4$ Takt erheblich an seinem feierlichen Ernst verlieren und wie ein liebliches Spiel klingen; die Arie des Cherubin wird in einen Gassenhauer verwandelt. Also — jedes Tonstück ist entweder entschieden oder weich vermittelnd, schwer oder leicht, männlich oder weiblich, ernst oder heiter, schon durch den Takt; und von der Combination mit den andern Elementen der Tonkunst hängt es ab, ob das, was in der Eigenart des Taktes liegt, nun noch weiter gesteigert oder gemildert und eingeschränkt wird.

Das Tempo hat viele Gradationen und Uebergänge. Zwischen dem geraden und ungeraden Takte giebt kein Mittleres, zwischen Largo und Presto liegen Andante, Moderato, Allegro. Langsames Zeitmaß hat den Charakter des Großen, Erhabenen, Würdevollen und Feierlichen, schnelles den des Kleinen und leicht

Beweglichen; jenes entspricht also besser dem geraden, dieses dem ungeraden Takt, wie denn auch in der That Largo, Grave und Adagio überwiegend im geraden, das Scherzo und Aehnliches im ungeraden Takt geschrieben werden. Nun kann aber freilich auch das Presto als Gewalt der Leidenschaft, das Adagio als spielselige Ruhe behandelt werden, durch die Anordnung der Harmonie, des Dynamischen u. s. w. Sarastro's „O Isis“ z. B. hat neben dem Feierlichen, und zwar eben durch den ungeraden Takt, eine gewisse Freiheit und Beweglichkeit und Don Giovanni's Champagnerarie neben dem übermüthig Spielenden den Charakter männlicher Festigkeit. Insofern im langsamen Zeitmaß schnelle Töne, im schnellen langgehaltene vorkommen können, wird natürlich der Grundcharakter des Zeitmaßes wesentlich alterirt. Punktirte Noten verschärfen die Entschiedenheit des Accents; synkopirte Noten — Hauptmann's rhythmische Dissonanzen — verrücken das ursprüngliche rhythmische Betonungsgesetz. Punktirte Noten und in noch höherm Grade Synkopen sind daher wesentliche Verstärkungsmittel für ernsten und entschiedenen Ausdruck.

In einem Tonstück können ferner alle Gradationen der Kraft vom Pianissimo bis zum Fortissimo vorkommen. Es bedarf wohl kaum der ausdrücklichen Bemerkung, daß das Starke dem Festen, Entschiedenen, das Schwache dem Spielenden und Leichten entspricht. Crescendo ist ein Uebergehen aus dem Leichteren ins Ernste, ein Anspannen der Seele, Decrescendo ein Beruhigen und Abspannen. Für ganz schnelles Tempo sind die klanggewaltigsten Instrumente, wie Posaune u. dgl. daher nicht geeignet, wie denn auch andererseits die zarte Flöte ein sehr langsames Tempo nicht vollkommen ausfüllt, wenn sie sich nicht etwa durch Fiorituren hilft. Aber auch hier finden wieder die verschiedenartigsten Combinationen statt, und so kann denn ein schmelzendes Adagio von eben so bezaubernder Wirkung sein, wie ein leidenschaftliches stürmendes Presto von fortreißender; aber

in das langsame männliche Zeitmaß ist dann eben durch das Pianissimo ein weibliches oder dem Weiblichen wenigstens zustrebendes Element hineingefügt, und umgekehrt in den scherzoartigen $^3/_4$ Takt, z. B. im dritten Satz von Beethoven's C-moll-Symphonie, durch die düstern und klagenden Harmonieen, so wie durch die kräftig trotzigen Ton-Steigerungen ein männliches. In ähnlicher Weise haben Schubert's Scherzi im Quartett aus D-moll und Quintett aus C-dur etwas Wildes, Leidenschaftliches. Mendelssohn's Scherzi aber liegen dem Charakter von Tempo und Taktart näher. Noch ist hier eine weitere Bemerkung zu machen. Langsames Zeitmaß gestattet ein Schwellen und Wachsen des Tons, schnelles nicht in demselben Verhältniß. Schnelles Tempo ist daher außerordentlich geeignet für Instrumente, wie das Clavier, welche keinen Schwellton besitzen und schon darum für das Tonspiel passender sich erweisen, als für den Tonernst. Denn gerade im Crescendo liegt das wachsende Anspannen, und aus eben diesem Grunde, weil der Flöte kein hohes Maß von Crescendo zu Gebote steht, war sie kein für getragene Melodie sonderlich brauchbares Instrument. Wir finden also auch hier wieder bestätigt, daß langsames Tempo für den Ausdruck des Ernsten vorzugsweise geeignet ist, weil es sich besser mit kräftigem und anschwellendem Ton vereinigt.

Wir gehen weiter zu dem Gegensatz von Tiefe und Höhe. Männer sprechen tief, Kinder und Frauen hoch. Das halten vielleicht Aesthetiker, welche von dem Ausdruck in der Musik nichts oder wenig wissen wollen und der rein musikalischen Schönheit, die aber, wie wir sahen, getrennt und losgelöst von allem bestimmten charakteristischen Ausdruck nirgends anzutreffen ist, Alles vindiciren, für einen bloßen Zufall und würden es möglicherweise eben so passend finden, wenn die Männer hoch und die Frauen tief sprächen. Sie könnten sich dabei ja auch auf die Thierwelt berufen, insofern auf dieser Stufe des Lebens in der That kein wesentlicher Unterschied der Stimmlage bei den

verschiedenen Geschlechtern anzutreffen ist. Es ist aber in der That kein Zufall. Denn hohe Töne haben, wie oben bemerkt war, schnelle, tiefe langsame Schwingungen; die ersteren bewegen sich in kleinen, die letzteren in großen Luftwellen. Das Tiefe und Hohe ist also dem Langsamen und Schnellen, dem Großen und Kleinen parallel. Es ist hier der Ort, um den Zusammenhang, in dem das Tiefe und Hohe mit dem Starken und Schwachen steht, zu erwähnen. Das Tonreich hat sowohl in der Tiefe als in der Höhe seine Grenze, über welche hinaus keine Töne mehr gehört werden, — eine Grenze, die nicht bei allen Menschen genau dieselbe ist. Die höchsten und tiefsten Töne sind schwach; von beiden Seiten her wächst die Kraft nach der Mitte hin. In der Tiefe hat die Kraft den Charakter des Voluminösen, in der Höhe den des Intensiven. Der natürliche Sitz des Crescendo ist also von der Tiefe nach der Mitte und von der Höhe nach der Mitte, der des Decrescendo umgekehrt zu suchen. Die ernste und erhabene Richtung wird sich also mit der tieferen Hälfte der Tonreihe einheitlicher verbinden, die heitere und spielende besser mit der höheren. Die höchsten Töne eines ganz hohen Soprans eignen sich eben so wenig für das Ernste und Erhabene, als die der Flöte; nur die Violine vermag noch in sehr hohen Lagen, wahrscheinlich weil sie an Obertönen reicher ist, durch erhabene Gefühlstiefe zu wirken. Wenn tiefe Instrumente an dem tändelnden Spiel der hohen Theil nehmen, so klingt das scurril, ist aber eben darum an rechter Stelle sehr wohl angebracht. Nun können aber, wie bereits oben angedeutet wurde (Seite 10), mit einem Grundton noch sehr viele höhere Töne verbunden sein, in der Art, daß wir nur den Grundton, aber in veränderter Klangfarbe, zu hören glauben. Wenn zu einem Ton sich höhere Töne gesellen, die in derselben Zeit 2, 3, 4, 5, 6 u. s. w. bis xmal so viele Schwingungen machen, als der erste, so bildet sich eine Luftwelle von derselben Größe, wie sie der Grundton hat, aber von einer complicirteren

Form, eine Welle, die alle die kleineren Wellen der höheren Töne gewissermaßen als Momente in sich enthält. Der Ton klingt eben so tief, aber weil er die intensiveren hohen Töne in sich hat, heller und — nach dem Obigen — stärker, als vorher. Man hat also in diesen sogenannten Obertönen ein wesentliches Mittel, den Ton zu verstärken oder zu schwächen. Die höchste Oktave (vom siebengestrichenen bis achtgestrichenen E, welches letztere = 40960 Schwingungen in physikalischen Tonwerkzeugen wirklich noch existirt) besitzt überhaupt keine Obertöne, nach der Tiefe nimmt die mögliche Zahl der Obertöne von Ton zu Ton zu. Die höhere Tonlage ist also, wie z. B. bei den Flöten, durch ihre Armuth, die tiefe, wie bei den Posaunen, durch ihren Reichthum an Obertönen charakterisirt. Durch die Wahl verschiedener Klangfarben, die zum Theil in dem Instrument selber bereits enthalten sind, zum Theil aber auch von dem Spieler durch veränderte Spielart hervorgebracht werden können, hat die Musik die Möglichkeit, den energischen oder den sanften Ausdruck in freierer Weise nach den entgegengesetzten Richtungen hin auszudehnen. Helle Klangfarben in großer Höhe, wie bei den Trompeten, werden den Ausdruck des Entschiedenen in die Region des Hohen und Anmuthigen hineintragen, dunkle Klangfarben, wie namentlich bei den sanftesten Orgelregistern, den des Weichen und Milden in die des Ernsten und Schweren.

Unsere Tonstücke gehen entweder in Dur oder in Moll; und es fragt sich, wie sich dieser Gegensatz zu dem ursprünglichen, von dem wir ausgingen, verhält. Es ist derselbe aber auf den allgemeineren von Consonanz und Dissonanz zurückzuführen. Denn Moll und Dur sind, wie wir sahen (Seite 23), kein coordinirter Gegensatz, wie gerader und ungerader Takt. Wäre dies, so müßte das Mollgeschlecht sich aus sich selbst heraus mit derselben Consequenz zu entwickeln im Stande sein, wie es bei Dur der Fall. So ist es aber nicht, denn Moll kann entweder keine Tonleiter aus sich bilden, oder es muß nach der

Oberdominantseite hin zu Dur seine Zuflucht nehmen. Die Frage wendet sich also dahin, wie sich der Gegensatz von Consonanz und Dissonanz zu dem allgemeinen, den wir zu Grunde legten, verhält. Es ist nun wohl klar, daß ein Tonstück, je näher es dem blos Consonirenden bleibt, um so mehr der leichten, heitern Seite angehört, während tieferes Eingehen auf die Dissonanz von einem ernsteren, kräftigeren Streben zeugt. Tonstücke, die in Moll schließen, gehen gar nicht einmal dazu fort, den Widerspruch ganz zu überwinden, denn sie bleiben bei einem Akkorde als letztem, abschließendem stehen, der, wie oben gezeigt wurde, nicht unbedingt, sondern nur bedingt befriedigt; Moll ist daher überhaupt als der ernsteren Seite der Tonkunst zugehörig zu betrachten. Da aber die verschiedensten Combinationen möglich sind, so hindert der Charakter von Moll nicht, daß es Tonstücke darin giebt, die leichter und anmuthiger sind, als andere in Dur. So wird ein Mollsatz im ungeraden Takt und mäßig schnellem Tempo, zart und hoch gehalten, mit leichter Begleitung und den einfachsten Dissonanzen, dabei so oft als möglich nach Dur modulirend, immer viel milder sein, als ein kräftiger Dursatz im geraden Takt mit starken Dissonanzen u. s. w., und es tritt auch hier wieder hervor, daß das Charakteristische jedes einzelnen der Elemente durch Beimischung der andern von entgegengesetztem Charakter stets mehr oder weniger aufgehoben werden kann. In ähnlicher Weise ist der polyphone Styl ernster, als der homophone, weil er eben auf reicherer innerer Verwickelung beruht; auch selbst das einfach Akkordische, das als Negation des einstimmig Melodischen der Keim des Polyphonen ist, ist zu dieser Seite der Tonkunst zu rechnen.

Nachdem wir so gesehen haben, wie das musikalisch Schöne immer ein zugleich irgendwie bestimmtes Schöne, also charakteristisch ist, wenden wir uns von Neuem der Frage zu, ob es möglich und rathsam sei, einen anderweitigen Inhalt mit ihm in Verbindung zu bringen. Der Inhalt, welchen die Tonkunst

hat, ist die Zeit an sich selbst. Sie ist es, welche rhythmisch in gleiche Theile getheilt wird, eine Theilung, die sich in dem Unterschiede hoher und tiefer, nach mathematischen Verhältnissen abgemessener Töne bis in das Unbewußte hinein fortsetzt. Aber die Zeit hat in dem Geschehenden einen realen Inhalt, und es fragt sich, ob derselbe nicht mit dem musikalischen Gestaltungsproceß, der sich ja auf die bloße Form der Zeit bezieht, in Verbindung gesetzt werden könne. Zunächst würde man an alles Tönende der Natur denken: an das Rollen des Donners, das Murmeln des Bachs, das Brüllen des Löwen, den süßen Gesang der Vögel u. s. w. Dergleichen hat die Musik oft genug nachgeahmt und zwar im Aristotelischen Sinn, so daß es eine μίμησις εἰς βέλτιον, eine Nachahmung in das Bessere, eine Idealisirung war; es sind das artige Spielereien, die gelegentlich gestattet sind, aber der Musik keinen wesentlich bessern Inhalt zuführen, oder sie müßten sich denn als beiläufige Zugabe zu einem poetischen Inhalt von allgemeinerer Bedeutung in ungesuchter Weise einstellen. Zu dem Tönenden in der Natur gehört auch die menschliche Stimme; von ihr aber kann in diesem Zusammenhange keine Rede sein, da sie, wie wir Alle wissen und wie später des Weitern zur Erörterung kommen soll, als selber wirkend in die Musik eintritt und die Nachahmung ihrer selbst, ihre Idealisirung, falls es eine solche sein sollte, mit eigenen Kräften vollzieht. Sichtbare Bewegungen der äußern Natur, wie Aufgang von Sonne und Mond, Sturm und Gewitter, der Sprung des Tigers, das Vorüberschießen der Forelle und Aehnl. sind ebenfalls häufiger Gegenstand der Musik gewesen; es ist ähnlich darüber zu urtheilen. Das räumlich Verlaufende wird zeitlich nachgebildet, und zwar eigentlich in überflüssiger Weise, da es, wenn auch nicht als ruhendes Bild, so doch durch die modernen Kunstmittel, welche die Ausbildung des Scenischen gewährt, idealisirt und zugleich real zur Darstellung gebracht werden kann. Dagegen giebt es eine unsinnliche Sphäre zeit-

lichen Geschehens, welche als solche gar nicht, sondern nur symbolisch, sei es für das Auge, sei es für das Ohr, sinnlich dargestellt werden kann; und da diese Sphäre überhaupt die höchste für den Menschen ist, nämlich die Sphäre des seelischen und geistigen Lebens, so erhält hier die Frage nach der Verbindung von dem musikalischen mit einem andern Inhalt eine ganz andersartige Beleuchtung.

Nur durch Auge und Ohr — allenfalls noch, um der Vollständigkeit wegen auch dies zu nennen, durch das Tastgefühl — empfangen wir Kunde von dem, was in einer fremden Menschenseele vorgeht. Durch das Auge, insofern wir aus der Gestalt und aus dem Ausdruck des Gesichtes eine Kenntniß sowohl von dem allgemeinen Charakter eines Menschen als von seiner vorübergehenden Stimmung, außerdem aber auch bis zu einem gewissen Grade von seinen Beschäftigungen und Handlungen gewinnen, durch das Ohr, insofern der Klang der Stimme, ähnlich wie das sichtbare Aeußere, uns einen Einblick in seinen bleibenden Charakter und in die vorübergehenden Affectionen desselben gestattet, noch vielmehr aber, insofern die Umgestaltung des bloßen Klangs zum bedeutungsvollen Wort, also die Umprägung des Empfindungslauts in ein conventionelles Zeichen für Vorstellung und Gedanke uns die vollständige Kenntniß von dem verschafft, was in der Seele eines Andern vorgeht. Auf das Allerschärfste muß schon hier betont werden, daß der eigentliche Seelenleib weder in der sichtbaren Gestalt, noch in dem Klang, sondern in der Sprache besteht. Nur insofern dieser Unterschied streng festgehalten wird, können wir, wie sich später ergeben wird, dazu gelangen, eben so eine Ueberschätzung der Gesang-, als eine Unterschätzung der Instrumentalmusik zu vermeiden.

Wenn von einer Verbindung des seelischen und geistigen Lebens mit der Tonkunst gesprochen wird, so könnte dies zunächst in der Weise gedeutet werden, als ob der Instrumentalmusik durch Hinweisung auf einen geistigen Vorgang oder durch ein

ausführliches Programm ein bestimmterer Inhalt gegeben werden sollte. Auch dies ist häufig geschehen und an sich nicht verwerflich, wofern es keinen nachtheiligen Einfluß auf die Gestaltung des musikalischen Kunstwerks übt. Ein Werk der Instrumentalmusik muß unter allen Umständen musikalisch so einheitsvoll als möglich sein; und das ausführlichste Programm kann keinen vollständigen Ersatz für den Mangel der musikalischen Einheit gewähren, da der poetische Sinn nicht, wie in der Vokalmusik, Takt für Takt und Ton für Ton der Composition vermittelst des Worts immanent ist. Da dem aber so ist, so bringt ein ausführliches Programm auch keinen wesentlichen Nutzen; denn es lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers von dem Tonstück ab, das, um in seiner einheitlichen Gestaltung erfaßt zu werden, dieser Aufmerksamkeit im vollsten Maße bedarf. Programmmusik ist daher ein überflüssiges Zwitterding zwischen der Instrumental- und Vokalmusik. Weniger ist zu sagen gegen eine allgemeine Ueberschrift, wie Maria Stuart, Julius Cäsar, Coriolan und Aehnl. Das Wesentlichste aber ist, daß auch in der Instrumentalmusik die Gedanken und die Durcharbeitung so individuell und bestimmt werden, daß eben dadurch die Phantasie des Hörers zu dem Glauben verführt wird, es müsse dem Componisten irgend eine poetische Idee vorgeschwebt oder irgend ein Seelenerlebniß zu Grunde gelegen haben. Denn nur durch diese Bestimmtheit musikalischer Conception kann sich der Weg öffnen zu der Bestimmtheit seelischer Ereignisse, und Beethoven ist auch darum der größte Instrumentalcomponist, weil seine Tonsprache solche Bestimmtheit sich angeeignet hatte, daß seine Werke neben der musikalischen auch die poetische Phantasie des Hörers sofort gefangen nahmen. Von Niemandem ist daher in gleichem Grade, wie von ihm, die Neigung wachgerufen worden, poetische Deutungsversuche der Tonsprache aufzustellen: ein Unternehmen, das zwar insofern nicht unbedingt zu verurtheilen ist, als eine Uebersetzung eines musikalisch Gegebenen in einen poetischen Vor-

stellungskreis zunächst eben so gut möglich ist, als das umgekehrte seit Jahrtausenden in der gesammten Vokalmusik übliche Verfahren, aber dennoch insofern leicht in Irrthümliches verfällt, als das Poetische, wie wir später sehen werden, in der Regel etwas bestimmter, als das Musikalische ist und als der Individualisirungsproceß bei dem Instrumental-Componisten anders verläuft, als bei dem Gesangcomponisten. Bei dem Ersteren nämlich handelt es sich um die möglichst einheitliche Gestaltung, also darum, daß ein etwaiges zweites oder auch drittes Thema, das sich dem ersten gesellt, in einer möglichst engen gegensätzlichen musikalischen Beziehung zu diesem stehe und daß die Grundgedanken sich rein aus sich selber so individuell als möglich entwickeln. In der Gesangmusik wird das einheitlich musikalische Band nicht etwa vollständig aufgehoben, aber doch gelockert, indem der poetische Zusammenhang als ein noch höheres einheitliches Band über dem Ganzen schwebt. Der Gesangcomponist sucht daher zu individualisiren, indem er alle die individuellen geistigen Züge, denen er Ausdruck geben will, in die Töne verlegt und die verschiedenen Tonbilder, die ihm so entstehen, in geschickter Weise mit einander vermittelt. Die Individualisirung, welche wir in bedeutenden Instrumental-Compositionen finden, hat dagegen meistens zugleich einen so universellen Charakter, daß die Versuche, sie menschlich oder real zu deuten, dadurch auf große Schwierigkeiten stoßen und vielleicht ganz unmöglich sind. Dennoch geht ihre Willkürlichkeit nicht so weit, als die Gegner davon angenommen haben; bei scharfer Aufmerksamkeit auf die charakteristische Bedeutung der Tonelemente würde man erkennen, daß in wirklich individuellen Compositionen der Kreis des möglicherweise darin erkennbaren Geistigen sich doch erheblich verengert. Bei „Gott erhalte Franz den Kaiser" kann man sich ein Morgengebet, oder ein Ständchen, das Jemand seiner Braut oder Mutter bringt, oder ein Nationallied und wer weiß was sonst noch Alles vorstellen, aber bei irgend einem der letzten

Beethoven'schen Adagio's ist ein so reicher Vorrath von Situationen zur beliebigen Auswahl doch nicht mehr vorhanden für Jemanden, der die bestimmte Schönheit, die in diesen Sätzen liegt, in seine Phantasie aufgenommen und demgemäß auch empfunden hat, oder der nicht etwa der Meinung ist, daß die Art und Weise, wie Erlebtes auf die Seele wirkt, jeder Gesetzmäßigkeit entbehre und daß die Willkür, die im Psychologischen herrscht, jeden Schluß von bestimmten musikalischen Gestaltungen auf ein bestimmtes Seelisches unmöglich mache. Auf den letzterwähnten Punkt werden unsere spätern Betrachtungen ernster, als es bisher geschehen, eingehen müssen.

Wir knüpfen also den Versuch einer Verbindung des seelisch-geistigen Lebens mit dem Musikalischen an die menschliche Stimme an. Die menschliche Stimme in Verbindung mit der Sprache ist der adäquateste leibliche Ausdruck des Seelischen, den wir besitzen. Um uns ganz klar über das, was die Stimme leistet und was sie, in das Musikalische übertragen, leisten kann und soll, auszusprechen, sind wir genöthigt, eine psychologische Vorbemerkung zu machen. Man pflegt in der Seele die drei Grundthätigkeiten des Vorstellens, Empfindens und Wollens zu unterscheiden. Unter Empfinden ist hier nicht jenes ursprünglichste Empfinden zu verstehen, wie es unserm Vorstellen zu Grunde liegt, das Empfinden eines sinnlichen Eindrucks auf die Oberfläche oder im Innern des Körpers, eines Licht- oder Gehörseindrucks u. s. w.; diese Art von Empfinden subsumiren wir unter den Begriff des Vorstellens, und verstehen unter diesem Ausdruck die Art, wie uns ein Gegenstand anspricht, ob angenehm oder unangenehm u. s. w. Was wir so nennen, ist eigentlich ein Urtheil über den Werth der Dinge, aber zunächst ein ganz unmittelbares, d. h. ein unbewiesenes und darum zugleich ein subjectives Urtheil, das durch den Gang der Erfahrung wesentlich verändert werden kann. In diesem Empfinden liegt ferner auch die Wurzel des Willens; denn der Wille will das

ergreifen und festhalten, was seine Empfindung bejaht, dasjenige aber, was sie verneint, entfernen oder vernichten. Man könnte insofern die Empfindung als besondere Thätigkeit ganz weglassen und dem Gebiet des Willens zuordnen, wie dies Schopenhauer gethan hat, wenn es nicht möglich wäre, auf der Stufe der Empfindung stehen zu bleiben. Dies geschieht namentlich bei willenslosen und passiven Naturen, die denn auch als empfindsam bezeichnet werden, aber auch bei dem Willenskräftigsten wird der Zustand passiver Empfindung von Zeit zu Zeit eintreten, wenn er entweder ermattet ist oder ihm an einem Gegenstande nicht viel gelegen ist. Er empfindet dann irgend etwas als schlecht und ungehörig; er weiß auch, daß er es versuchen könnte zu ändern; aber es ist ihm nicht wichtig genug, um darauf die Arbeit seines Willens zu verwenden. Alle Entwickelung des menschlichen Geistes liegt in der allmählichen Erweiterung des Vorstellens zur Objectivität und Vollständigkeit, sowie in der Erziehung des Empfindens und des Wollens zu jener Absolutheit, die sich mit dem Wesen der Dinge deckt. Es ist nicht unsere Aufgabe, an dieser Stelle wenigstens noch nicht, diese Entwickelung näher zu verfolgen; wir mußten aber von jener formellen Grundlage Kenntniß nehmen, weil sich darauf die Natur der menschlichen Rede aufbaut. Denn alle Rede ist entweder die Mittheilung von Thatsächlichem oder ein Urtheilen darüber, sei es mehr vom Standpunkt der subjectiven Empfindung aus oder durch objective Einsicht in das Wesen der Sache, oder ein Ausspruch des Willens.

Der Ansicht gegenüber, welche von der Ausdrucksfähigkeit der Musik nichts oder wenig wissen will, ist nun zunächst daran festzuhalten, daß in der Rede die Ausdrucksfähigkeit von Klang und Rhythmus als ein Thatsächliches vorliegt, bis zu einer gewissen Grenze hin wenigstens, und daß es zu ermitteln geboten ist, theils wo diese Grenze liegt, theils welche Unterschiede daraus folgen, daß in der Musik Klang und

Rhythmus nach mathematischer Gesetzmäßigkeit geordnet sind, während sie in der Rede andern Gesetzen gehorchen. Es ist ferner daran festzuhalten, daß der Musik nicht jegliche Naturnachahmung, wie sie in den andern Künsten sich findet, abgestritten werden kann. Denn der Gesang und, insofern sie sich an ihn anschließt, auch die instrumentale Begleitung, so wie im Zusammenhang damit selbst die gesammte Instrumentalmusik kann in der That als eine Naturnachahmung gefaßt werden, aber, wie bereits oben bemerkt wurde, als Nachahmung im Aristotelischen Sinn, als μίμησις εἰς βέλτιον. Beide Auffassungen — sowohl diejenige, welche den Gesang als Idealisirung der natürlichen Rede, die Instrumentalbegleitung als nothwendige Ergänzung und die reine Instrumentalmusik als A b s t r a c t i o n davon betrachtet, als die andere, welche die Instrumentalmusik für eine freie Schöpfung des Geistes erklärt und nachträglich die Naturnachahmung der menschlichen Rede in diesen Bau hineinfügt, sind vollkommen gleichberechtigt. Denn daß der Gesang, wenn auch in etwas anderer Weise, eben so sehr als Naturnachahmung der Rede gefaßt werden kann, wie die Diction in Versen, würde selbst dann nicht geleugnet werden können, wenn er sich als eine Hyper-Idealisirung ergeben sollte.

Beobachten wir nun ganz im Allgemeinen, wie die Rede im gewöhnlichen Leben verläuft, so wird sich wohl als richtig ergeben, daß die Mittheilung von unbedeutendem Thatsächlichem den geringsten Aufwand der Stimme verlangt, daß beim Erwachen der Empfindung mannigfaltigere Modulationen des Klanges hervortreten, die in demselben Maße zunehmen, als sie selber sich steigert, und daß der Wille sich kurz, bestimmt, scharf und schneidend ausspricht. Die Beobachtung des natürlichen Lebens kann indeß zu vielen Irrthümern Veranlassung geben; denn das Wirkliche ist nicht identisch mit dem Wahren. Zufällige Temperamentseigenschaften, nationale und provincielle Eigenthümlichkeiten, ja sogar Dialekt- und Sprachgewohnheiten, endlich auch

Defecte des Stimmorgans bringen die verschiedensten Abweichungen hervor. Es ist bekannt, daß Deutsche, wenn sie nach Italien kommen, mitunter glauben, die Redenden seien im heftigsten Streit, während sie sich ganz freundlich mit einander unterhalten; sie sind eben so viel lebhafterer Natur, als die Deutschen, daß auch ihr ruhiges Gespräch einen lebhaften Charakter hat. Umgekehrt giebt es Andere, die sich im ruhigsten Ton die größten Grobheiten sagen: das Alles sind Wirklichkeiten, aber nicht die Wahrheit. Einen wahren Ausdruck der Rede hat nur derjenige, dem alle möglichen Modificationen in Klang und Rhythmus für alles Mögliche, was darin zum Ausdruck kommen kann, zu Gebote stehen und der von ihnen allen Gebrauch macht, von jeder einzelnen an der ihr gebührenden Stelle. Wir thun daher besser, für unsere Betrachtungen die recitirende Kunst des Schauspielers zu Grunde zu legen, denn dieser ist es, der uns statt der Wirklichkeit die Wahrheit giebt. Aber auch er kann und darf das eben ausgesprochene Princip nicht in seiner ganzen Unbedingtheit zur Anwendung bringen. Denn da er bestimmte Persönlichkeiten darzustellen hat, von denen die eine lebendiger, die andere ruhiger, die eine aufrichtiger oder wohlwollender, die andere verstellter oder bösartiger ist u. s. w., so wird sich das ideale Grundprincip, daß alle möglichen Modificationen in Klang und Rhythmus als Ausdrucksmittel für alle möglichen Modificationen des Innern dienen, mit dem individuellen, das durch die darzustellende Persönlichkeit gegeben ist, in immer neuer und eigenthümlicher Weise zu durchdringen haben. Auf diese Weise wird uns der Schauspieler ein Bild geben können, das sich als w a h r e W i r k l i c h k e i t am passendsten bezeichnen läßt. In der Regel wird er auch noch etwas von seiner eigenen Individualität hineinmischen, das ja, wenn dieselbe an sich werthvoll ist, eines gewissen Reizes ebenfalls nicht entbehren wird; je mehr es ihm aber gelingt, diesen persönlichen Rest zu tilgen und sein Organ zu einem für alle Forderungen der richtig verstandenen darzu-

stellenden Rolle biegsamen Werkzeug zu machen, ein um so größerer Schauspieler ist er doch.

Für Erzählung und jegliche Art thatsächlicher Mittheilung, worunter auch Erklärungen zu begreifen sind, wie denn z. B. in einem Schauspiel sehr wohl eine Erklärung der schwierigen Aufgabe eines Feldherrn, eines Staatsmanns u. s. w., oder die Erklärung eines physikalischen Vorgangs u. dgl. in knapper Form vorkommen könnte, ist mäßig bewegter Rhythmus der Rede und ruhiger Ton, der weder zu weit in die Tiefe noch in die Höhe sich verliert und weder zu stark noch zu schwach ist, als Grundlage festzuhalten. Das allzu Weiche, das allzu Harte, das allzu Zarte, das allzu Kräftige, das allzu Hohe oder Tiefe würde schon Empfindung und Leidenschaft verrathen, die zunächst fernzuhalten ist. Nur die Verstandesaccente müssen festgehalten werden, welche der Satzbau und die vollkommen klare Darlegung des Inhalts verlangt; sie werden sich steigern in dem Maß, als der Inhalt bedeutsamer oder schwieriger wird. Mitunter wird sich Gelegenheit finden, jene Theilnahme in Ton und Rhythmus zu verrathen, welche das Erzählen oder Erklären als solches — ganz abgesehen von der Art, wie der Gegenstand das Gemüth ergreift — in geistig angeregten Menschen hervorruft. Man kann es leicht beobachten, wenn man sich einen schwierigeren Gegenstand von einem dazu Befähigten erklären läßt. Der Ton wird etwas höher und heller, bleibt aber eigentlich Kopfklang; der Brustton würde Empfindung verrathen. Selbst dann, wenn der Erklärende nicht vollständig verstanden wird und, indem er darüber in Unruhe geräth, immer deutlicher zu werden versucht, darf es nicht Brustton werden, oder es müßte denn sein, daß der Unmuth, nicht verstanden zu werden, mächtiger über ihn wird, als der Wille, das Verständniß hervorzubringen.

Nun kann sich aber in jede Art von Erzählung oder Erklärung Empfindung hineinmischen. Wenn derjenige, der von einer erlebten Schlacht oder von der ersten Begegnung mit seiner

Braut berichtet, im Laufe der Mittheilung immer tiefer ergriffen wird, so hört er eben auf, eine einfach erzählende Person zu sein, er wird lyrisch. Wenn der Dichter über die Art und Weise seiner dichterischen Thätigkeit spricht, so kann er selber in jenen Zustand der Vision gerathen, von dem er erzählt; ja auch der Physiker, der Astronom kann von der Herrlichkeit der Dinge, über die er uns belehrt, so in Begeisterung gerathen, daß das tiefste Gefühl aus der ruhigen Mittheilung schließlich hervorbricht. Ganz anders ist es noch im dramatischen Zusammenhange. Der Erzähler ist selber darein verflochten, er weiß und fühlt, was das Geschehene, von dem er uns Mittheilung giebt, zu bedeuten hat; oder er sieht, wie der schwedische Hauptmann im „Wallenstein“, welchen Eindruck seine Erzählung auf das Gemüth Anderer hervorbringt, und wird in Mitleidenschaft gezogen. Als hochdramatische Erzählungen aus dem Gebiet der Oper können die Erzählung des Traums in der Taurischen „Iphigenie“, des nächtlichen Ueberfalls im „Don Juan“, der Begegnung mit Valentine in Raoul's Romanze aus den „Hugenotten“, die Erzählung vom Gral im „Lohengrin“ und von der Pilgerfahrt nach Rom im „Tannhäuser“ angeführt werden. Es wäre daher eine falsche Forderung, wenn man von dem Erzähler nichts weiter, als ruhige und klare Darlegung verlangte; es kommt eben auf den Zusammenhang an.

Alle Empfindungen sind auf den einfachen Gegensatz von Lust- und Schmerzgefühl, welche bei dem erwachenden Leben sofort sich ankündigen, zurückzuführen. Erst durch die Dauer des Lebens bilden sie sich zu einem reicheren System von Abzweigungen aus, meist in ziemlich kurzer Zeit, großentheils auch schon im thierischen Leben. Unsere Untersuchung bedarf nicht der systematischen Ableitung der Modificationen der Empfindung; doch wird es der Veranschaulichung förderlich sein, wenn wir einen kurzen Ueberblick zu geben versuchen. Als gewissermaßen intellektuelle Empfindungen sind die Freude am Vorstellen als

solchem, am geistigen Beschäftigtsein und andererseits die Ermüdung durch allzu lange Dauer desselben zu nennen. Kinder, ja selbst unsere Hausthiere haben diesen Trieb, und es hängt von der Frische und Gesundheit ihres ganzen Wesens ab, ob derselbe längere oder kürzere Befriedigung verlangt. Entgegengesetzt ist die Empfindung der langen Weile; sie ist es, welche eintritt, wenn sich nichts Neues in unserm Vorstellungskreis ereignet. Ueberraschung, Erschrecken, Erstaunen und Verwunderung gehören ebenfalls hieher; denn sie treten ein, gleichviel ob der Gegenstand für unsere Empfindung angenehm oder unangenehm oder gleichgültig ist. Ueberraschung und Erschrecken beruhen auf dem plötzlichen Eintritt von etwas Unerwarteten und sind an sich selber unangenehm, weil sie eine Störung des ruhigen Vorstellungsverlaufs sind; Erstaunen und Verwunderung beruhen darauf, daß etwas Unwahrscheinliches oder auch für unmöglich Gehaltenes sich als wirklich erweist. Für den Verstand ist damit ein größerer oder geringerer Widerspruch gegeben, der beunruhigend oder auch als Reizmittel zu wirken vermag, und dieser Widerspruch ist selbst die Freude an einem Ereigniß zu trüben im Stande. Die eigentlich so zu nennenden Empfindungen gehen indeß aus der Beschaffenheit des Gegenstandes, d. h. aus der harmonischen oder unharmonischen Natur desselben hervor und sind, der Art desselben entsprechend, Freude oder Schmerz. Zunächst aber geschieht dies auf subjective Weise, d. h. nach dem Eindruck, den uns die Erscheinung der Gegenstände macht, und die Erziehung der Seele und des Charakters besteht eben darin, von dem Schein zum Sein zu gelangen. Mit Freude und Schmerz hängen Hoffnung und Furcht eng zusammen. Ohne daß Erfahrung vorangegangen ist, werden beide nicht eintreten; sie können in keiner Weise erster Lebensakt sein, sondern setzen die Erinnerung voraus. Wehmuth, Kummer, Trauer sind passive Gemüthszustände, die Sehnsucht ist aktiver, sie drängt heraus aus der in sich gekehrten Wehmuth, ist aber noch nicht

Hoffnung. Ein Lied, eine Arie könnte wehmüthig beginnen und sich zur Sehnsucht, so wie schließlich zur Hoffnung steigern. Die C-dur-Arie der Gräfin in „Figaro's Hochzeit" nimmt ungefähr diesen Verlauf, in ihrer musikalischen Steigerung noch deutlicher, als dem Wortinhalt nach. Liebe und Haß knüpfen sich an diejenigen Dinge oder Personen, von denen wir Freude oder Schmerz empfangen. Gutes und böses Gewissen sind nur ein Erzeugniß der Erziehung; man darf aber die ersten Anfänge davon nicht allzu hoch stellen, denn diese finden sich schon bei den Thieren. Auf dem Umgang mit Menschen beruhen die Empfindungen des Hochmuths und der Demuth, des Mitleids und der Schadenfreude, des Neids und der Anerkennung, der Eifersucht und der Verfolgungssucht, der Neckerei, des Hohns und ähnliche. Nur aus sittlicher oder intellektueller Bildung entstehen die Gefühle der Bewunderung und der Verachtung. Bewunderung ist zunächst ein kalter Affekt. Ich kann Jemanden bewundern und liebe ihn trotzdem nicht, ich liebe ihn und muß ihn verachten. Dieser Unterschied ist für das eheliche Verhältniß von besonderer Wichtigkeit. Elvira verachtet den Don Juan und kann doch nicht von ihm lassen. Sie befindet sich auf der vollen Höhe des Kampfes zwischen dem Schein und dem Sein. Ehrfurcht, Andacht, Anbetung gehören ausschließlich dem menschlichen Leben an, denn sie beruhen auf dem Begriff des Absoluten, an den die thierische Sphäre nicht heranreicht und der überhaupt die Scheidegrenze zwischen thierischem und menschlichem Bewußtsein bildet.

Daß diese verschiedenen Empfindungs-Nüancen, und welche sonst noch hinzugefügt werden könnten, in der Darstellung des gebildeten Schauspielers die verschiedensten Ausdrucksformen durch Ton und Rhythmus gewinnen, darüber dürfte wohl kein Zweifel sein. Alle Nüancen von Tiefe und Höhe, von Stärke und Schwäche des Tones, alle Klangfarben namentlich kommen hier zur vollen Anwendung, vom hellsten Jubel bis zum dumpfesten

Schmerz, vom zartesten Hauch der Liebe bis zu durchbohrendem Haß. Wie aus Lust und Schmerz alle verschiedenen Gradationen und Modificationen der Empfindung hervorgehen, so aus hellem und dunkelm, hohem und tiefem, starkem und schwachem Ton, langsamem und schnellem Rhythmus alle verschiedenen sinnlichen Erscheinungsformen der Rede. Aber eine ganz andere Frage drängt sich uns hier zur Beantwortung auf. Wenn wir auch noch so sehr empfinden mögen, daß der Ton der Rede zu den Worten paßt, wie würde es uns gehen, wenn wir die Sprache nicht verständen? Würden wir aus dem bloßen Klang und Rhythmus irgendwie erschließen können, um was es sich handelt und welche Gemüthsbewegungen zur Darstellung gelangen sollen? Liegt in dem Gefühl der Uebereinstimmung die Meinung, daß Alles, was in den Worten enthalten war, auch im Ton sich verkörpern könne, oder die bescheidenere Ansicht, daß es sich so weit verkörpert, als es dem Ton möglich ist, den reichen, mannigfaltigen Inhalt des Vorstellens und Empfindens in sich aufzunehmen? Und wenn Letzteres der Fall, wo ist die Grenze?

Denken wir uns ein uns ganz fremdes Drama in einer uns ganz fremden Sprache von den vorzüglichsten, redegewandtesten Schauspielern mit vertheilten Rollen, mit derselben Lebendigkeit des sprachlichen Ausdrucks, als wenn sie auf der Bühne ständen, aber im Gesellschaftscostüm, ohne alle Gesten, ja selbst — so weit dies möglich — ohne allen mimischen Ausdruck vorgelesen, wie viel würden wir davon verstehen? Gewiß nicht Jeder gleich viel, denn der Eine besitzt Feinfühligkeit dafür, der Andere nicht; und wer sie nicht besitzt, soll sich hüten, diejenigen zu verspotten, die feinere Unterschiede zu bemerken glauben, als er bemerkt hat; denn was nicht bewiesen oder nicht auf der Stelle und im Handumdrehen bewiesen werden kann, ist darum noch nicht unwahr. So im Allgemeinen ist aber nichts zu entscheiden, sehen wir daher näher zu. Der Zuhörer wird z. B. beobachten, daß mitunter stark, mitunter leise gesprochen wird. Aus welchen

Ursachen kann nun wohl leise gesprochen werden? Man kann Jemandem etwas heimlich zurufen wollen, und zwar was nicht Alles? Etwa eine thatsächliche Mittheilung, die vielleicht unwesentlich, vielleicht aber auch sehr bedeutungsvoll ist, oder eine Frage, oder ein Wort der Liebe oder des Hasses, oder einen Scherz, eine Neckerei. Die Liebe flüstert, Groll und Haß flüstern gelegentlich auch. Es kann ein heimlicher, unterdrückter Ausruf der Freude und der Hoffnung oder auch des Schmerzes und der Verzweiflung sein. Oder es ist der Ton der stillen Ueberlegung, des ruhigen Sinnens und Pläneschmiedens. Selbst ein Ausspruch festen, unbeugsamen Willens könnte sich noch mit leiser Stimme vernehmen lassen, z. B. im Terzett aus „Lucrezia Borgia“: „Zittre, wenn du es wagest“. Ueberblicken wir die angegebenen Fälle, die sich ja noch um ein Bedeutendes vermehren lassen würden, so glauben wir überall ein sei es durch den Grad oder durch Höhe und Tiefe, oder durch helle und dunkle Klangfarbe, oder durch den Rhythmus und gewisse dem Sprachton als solchem eigenthümliche Nüancen verschiedenes piano zu finden. Das piano der unbedeutenden Thatsache ist leichthin, das der bedeutsamen mit etwas schärferem, aber doch ebenfalls schwachem Ton und ohne irgend welche Beimischung von Liebe oder Haß; die Liebe färbt den Ton weicher, sie dehnt ihn, so weit es die Sprache und die Situation zuläßt, und bringt jene eigenen Beugungen in die Tonhöhe auf einer einzelnen Sylbe, einem einzelnen Vokal, welche für die Sprache im Gegensatz zum Gesang charakteristisch sind; der Haß hingegen kürzt, schärft und stößt den Ton und schneidet die Vokale durch energische Consonanten ab, wie denn überhaupt das Hervorheben der Consonanten den Vokalen gegenüber ein wesentliches Ausdrucksmittel des Zornigen, Bösen und Feindlichen ist; die Frage steigt von der Tiefe nach der Höhe und zwar, wenn kein Pathos der Freude oder des Schmerzes und Zorns sich damit verbinden soll, ohne Steigerung der Stimmkraft, also unter Umständen auch mit Uebergang aus der

Bruststimme in das Falset; Neckerei und Scherz haben helleren Klang, mitunter durch einen leisen Stachel geschärft. Ich kann Jemandem z. B. heimlich die Worte zurufen „Das war liebenswürdig von dir!" im Ton der Liebe, des bittern Hasses und der Neckerei; im ersten Fall wird jener weich gebeugte Ton eintreten, der der Liebe eigenthümlich ist, im zweiten Fall der schärfere Ton des Hasses, im dritten die Parodie des vorhergehenden, durch Uebertragung aus der Bruststimme in das Falset, und alle diese Unterschiede werden vorzugsweise in der kleinen Sylbe „lie" zur Geltung kommen. Dergleichen versteht übrigens jeder Mensch, sobald er nur die Worte versteht; dann merkt er aus dem Ton, wie dieselben gemeint sind, ob böse oder gut oder neckisch, wie es denn überhaupt etwas allgemein Bekanntes ist, daß dieselben Worte, je nachdem sie gesprochen und betont werden, eine ganz verschiedene Bedeutung erhalten; nur wenn sie nicht zum Verständniß kommen, werden Manche unsicher werden, weil ihnen die Uebung fehlt, dem bloßen Ton der Rede ohne Worte zu folgen. Setzt aber unter die Hörer der dramatischen Vorlesung, die wir annahmen, einen vorzüglichen Schauspieler, der selber die Technik der Rede nicht nur unbewußt übt, sondern auch begrifflich studirt hat, so werdet ihr sehen, daß derselbe viel mehr von der Handlung verstehen wird, als andere Zuhörer, die der Sache ferner stehen. Freilich, ob ein Held von einer Heldenthat berichtet, die er verübt, oder von der ersten entscheidenden Begegnung mit seiner Geliebten, das werden wohl noch die Meisten, auch ohne die Worte zu verstehen, zu unterscheiden vermögen, oder es müßte denn der Deklamator seine Aufgabe gänzlich verfehlt haben; aber für die Auffassung jener feineren Unterschiede wird ja wohl eine größere Begabung und Uebung vorausgesetzt. Es muß daher die Ansicht ausgesprochen werden, daß auch die zartesten Nüancen der Empfindung noch einen adäquaten Ausdruck in dem Klang der Stimme finden, nicht freilich bei jedem einzelnen möglicherweise geistig schwerfälligen oder stimmlich un-

begabten Individuum, aber bei dem guten Schauspieler, dessen Kunstübung darin besteht. Wie weit es nun aber möglich ist, aus dem Empfindungszustand, den wir hören können, auch die Gegenstände zu errathen, die ihn hervorgebracht haben, das ist eine ganz andere Frage. Man könnte zunächst die Ansicht aufstellen, daß jeder Gegenstand, jedes Ereigniß auf den normalen Menschen nach seiner eignen Beschaffenheit wirken wird: das in sich Harmonische harmonisch, das Disharmonische disharmonisch, jedes Einzelne dann aber wieder je nach der Bedeutung, die es für das Leben hat. Ein schöner Frühlingstag würde somit heitere Stimmung hervorrufen, aber doch in geringerem Grade, als ein besonders freudiges Ereigniß u. s. w. Gewiß ist auch diese Seite zu berücksichtigen, aber doch nicht allein; denn wo existirt der normale Mensch, der dabei vorausgesetzt wurde? Jeder Mensch ist zunächst Mann oder Weib und empfindet schon durch diese Naturbestimmtheit verschieden. Er gehört dieser oder jener Nationalität, dieser oder jener Bildungsstufe an. Er ist jung oder alt und hat ein gleichförmiges oder ein reiches, sein Gemüth wesentlich umgestaltendes Leben durchgemacht. Er ist von Zufälligkeiten abhängig, u. s. w. In Bezug auf den ganz Wankelmüthigen ist eine Berechnung, wie gewisse Dinge auf ihn wirken werden, vollständig unmöglich; aber bei Jedem kann die Berechnung durch irgend einen unvorhergesehenen Zwischenfall gestört werden. Um bei dem obigen Beispiel zu bleiben, ein schöner Frühlingstag kann wirkungslos auf den sonst solchem Eindruck Zugänglichen sein bei irgend einer kleinen körperlichen oder geistigen Verstimmung, während einer andern sehr wichtigen Beschäftigung u. s. w. Bei festeren Charakteren ist indeß eine gewisse Berechnung, wie die Dinge auf sie wirken werden, nicht nur zulässig, sondern als fast unfehlbar sicher zu betrachten, und es beruht auf dieser Sicherheit einzig und allein die Möglichkeit eines guten Romans oder Dramas. Denn die Handlung kann sich folgerecht nur dann entwickeln, wenn jedes einzelne Ereigniß

auf die Personen je nach ihrem einmal festgestellten Charakter wirkt. Tritt diese Wirkung aber nicht ein, so muß dies selber als poetisches Motiv benutzt werden. Denn auch das kann der Dichter darstellen, daß eine Wirkung, welche folgerichtig eintreten mußte, nicht eintritt, weil irgend ein zufälliger Umstand dazwischen trat. Zwei Liebende z. B. suchen die Einwilligung des einen der dabei betheiligten Väter dadurch zu erreichen, daß sie ihn durch besondere Vorbereitungen, die ganz richtig auf seinen Charakter angelegt waren, in eine günstige Stimmung zu bringen bemüht sind; nun ereignet sich aber inzwischen etwas Unvorhergesehenes, was ihn aus seinem gewohnten Geleise bringt, und die Absicht ist vereitelt. In diesem Sinne kann auch die Wirkung, welche die Dinge auf einen wankelmüthigen, unberechenbaren Charakter üben, Gegenstand der Dichtung werden und mancherlei lustige Situationen und Verwickelungen herbeiführen. Dichtungen dieser Art werden aber immer einen possenartigen Charakter haben.

Bis zu einem gewissen Grade wird sich also auch wohl das Gegenständliche aus der Stimmung, in der sich Jemand befindet, vorausgesetzt daß man seinen Charakter kennt, erschließen lassen; doch liegt dies schon weiter ab, auch ist zu berücksichtigen, daß viele Dinge auf gleiche Weise oder mit sehr kleinen, schwer bemerkbaren Nüancen wirken. Wie oft berechnen Frauen und Töchter aus der Stimmung des Mannes oder Vaters ganz richtig, was sich mit ihm zugetragen hat; so auch wohl merkt der lebendige und geweckte Zuschauer eines Dramas aus der Stimmung, in der eine der ihm bereits bekannten Personen auftritt, irgend einen Vorgang, der sich inzwischen zugetragen hat und dessen noch keine Erwähnung geschah; aber es kann auch ein Irrthum dabei vorkommen, man hat es immer nur mit dem Wahrscheinlichen, anstatt mit dem Nothwendigen, zu thun, und auch dieser Irrthum wieder kann von dem Dichter benutzt werden, und zwar in der zwiefachen Weise, daß aus dem Irrthum der

in dem Drama vorkommenden Personen lustige Verwickelungen entstehen oder daß auf den von dem Dichter als wahrscheinlich angenommenen Irrthum des Zuschauers eine lustige Ueberraschung folgt. Je enger der Kreis des Gegenständlichen überhaupt ist, den das Bewußtsein eines Individuums faßt, um so leichter ist aus dem Ton seiner Stimme der Schluß auf das Gegenständliche zu ziehen. In der Thierstimme sind daher Empfindung und Ausdruck des Gegenständlichen noch ziemlich congruent. Auch bei einfachen, in beschränkten geistigen Verhältnissen lebenden Menschen wird der Abstand kein allzu großer sein. Aber freilich, je höher die Künstlichkeit der Civilisation den Menschen hinauftreibt, je mehr sich das Bewußtsein in die unermeßlich große Welt gegenständlicher Mannigfaltigkeit verliert, um so mehr fällt Subjectivität und Objectivität in ihrer sinnlichen Verdeutlichung auseinander. Nicht mit Unrecht könnte man sagen, daß die Umwandlung der Thiersprache zur conventionellen menschlichen Wortsprache erst in dem Maße nothwendig wird, als das Bewußtsein die natürliche Enge des Gesichtskreises, in der es sein thierisches Dasein verbringt, zu überschreiten beginnt. Das Thier bedarf der Wortsprache nicht, weil die Empfindungssprache ausreicht, um die Gegenstände, die für es Interesse haben, zu bezeichnen.

Wir haben noch von dem Willen und von dessen Aeußerungsweise in dem Klang der Stimme zu sprechen. Die Vorstufen desselben, Sehnsucht, Bitte, Wunsch u. s. w. hängen noch eng mit der Empfindung zusammen; und wie diese schon in dem bloßen Erzählen, Berichten und Erklären einen breiten Raum einnehmen konnte, so vermag sie sich auch in das Gebiet des Willens hinein weit auszudehnen. Das antike Drama giebt uns ein passendes Beispiel dafür. Wenn sich die entgegengesetzten Charaktere des Dramas, entgegengesetzt theils durch ihre Gesinnung, theils durch ihre Willensbestrebung, eine Zeit hindurch in längerer Rede gegen einander ausgesprochen haben, wird das

Gespräch in der Regel allmählich kürzer und lebendiger, bis sie endlich in ganz gedrängten, scharfen Sätzen noch einmal den Gegensatz mit gereiztester Empfindung gleichsam kurz formuliren, um dann zur entscheidenden That überzugehen. Der fest gewordene Wille spricht nicht viel, sondern er handelt. Sein Ton ist fest, schneidig. Die reiche Modulation der Empfindung ist verschwunden. Diese ist es daher, die den mannigfaltigsten Stoff sowohl für die Kunst des Schauspielers als für die des Sängers bietet; sie ist es auch, die durch ihr Hineinragen in die Sphäre des Erzählens wie in die des Willens diesen beiden zu einer für den Ton ausgiebigeren Bedeutung verhilft. In diesem Sinne hat auch das musikalische Drama daraus seinen Vortheil zu ziehen gewußt. Die Rachearie der Donna Anna („Don Juan"), die allerdings durch ein wehmüthiges, liebevolles Nebenmotiv reicheren Inhalt gewinnt, verdankt ihren Glanz der Energie des sittlichen Willens. Der Comthur am Schluß der Oper erscheint als der Ausdruck der unbeugsamen strafenden Gerechtigkeit; doch gesellen sich auch hier andere Motive dazu, um der Scene eine reichere Mannigfaltigkeit des Colorits zu geben. Das Ringen zwischen Don Juan und Donna Anna am Beginn der Oper ist ein unvergängliches Denkmal, daß die Tonkunst mit ihren ausgedehnten Mitteln dergleichen Scenen, die einen lebhaften, schnell vorübergehenden Kampf zweier Willensbestrebungen darstellen, viel breiter und eindringlicher ausführen kann, als es das recitirende Drama je vermöchte. Das Allegro in der Leonoren-Arie („Fidelio") verkündigt die volle Entschlossenheit des Willens zur befreienden That; aber auch hier wird, wie in der Arie der Donna Anna, die Eintönigkeit durch ein zartes, gefühlvolles Nebenmotiv gemildert. Die Schwerterweihe in den „Hugenotten" ist ein Drama im Kleinen in der Schilderung, wie die Anführer einer vorbereiteten Blutthat ihre Befehle ertheilen und durch feurige Rede die ihnen folgende Masse zur Begeisterung entflammen. Insofern der Wille daraus entspringt, daß die

Empfindung ihren Gipfelpunkt erreicht, giebt das längere Verweilen auf diesem Gipfel den Tonwirkungen nicht nur noch vollen Raum, sondern bereitet ihnen den strahlendsten Glanz.

Immer ist es aber der breite Zwischenraum zwischen trockener Mittheilung und dem in Aktivität getretenen Willen, innerhalb dessen die reichen Hülfsquellen der menschlichen Stimme aus ihrer Verborgenheit hervortreten; und großentheils rührt es daher, daß die Tonkunst so häufig als die Kunst, welche Empfindungen darzustellen habe, definirt worden ist. Gewiß war das eine Einseitigkeit, da die Instrumentalmusik, streng genommen, nicht Empfindungen darzustellen, sondern höchstens zu wecken hat, und das Letztere auch nur insofern, als jedes Kunstwerk doch die Aufgabe hat, in dem Empfänger ein Gefühl der Befriedigung hervorzurufen, welches letztere wieder, da das musikalisch Schöne, wie wir sahen, immer ein irgendwie bestimmtes ist, nicht zu denken ist ohne eine bestimmte Art des sich befriedigt Fühlens. Aber die Definition war nicht falsch, sondern nur einseitig; denn für die Vokalmusik ist sie unbedingt richtig. Der Instrumental-Componist erfindet seine Themen nach rein musikalischem Gefallen und gestaltet sie innerhalb der musikalischen Form so, daß sie seiner Tonphantasie den Reiz des Wachsens, des Sichverschlingens und des Abschlusses gewähren; der Gesangcomponist strebt aber in der That dahin, die Stimmungen und Affekte, die Situationen, die Handlungen, ja selbst die Bilder, welche ihm die Dichtung bietet, in musikalische Erscheinung zu verwandeln. Der Gesangcomponist ergänzt also den Dichter und wetteifert mit dem Deklamator und Schauspieler. Wir haben daher nun zu untersuchen, wie sich der Gesangcomponist und der ihn in der wirklich erscheinenden Sinnlichkeit vertretende Sänger von dem Schauspieler unterscheidet und ob jener diesem oder dieser jenem vorzuziehen ist oder endlich, ob Jeder in seiner Art die Aufgabe zu lösen vermag und beide Arten als coordinirte neben einander zu bestehen vermögen.

Wenn wir zunächst davon absehen, daß mehrere Sänger gleichzeitig mit einander und dennoch Verschiedenes singen können, daß ferner dem einzelnen Sänger durch die Begleitung eine breite harmonische und instrumentale Unterlage gegeben wird, wenn wir also nur die von einem Sänger vorgetragene Melodie berücksichtigen, so finden wir, daß Sänger und Schauspieler über dieselben Elemente verfügen, aber in verschiedener Weise. Beide haben das Wort, beide haben den Rhythmus, beide bedienen sich starker und schwacher, tiefer und hoher Töne und der mannigfaltigsten Klangfarben. Aber der Sänger ist — ausgenommen etwa das Recitativ — an einen bestimmten taktmäßigen Rhythmus und jederzeit an eine nach mathematischen Intervallen abgemessene Tonhöhe gebunden, während er über Stärke und Schwäche des Tons und über die Klangfarben frei, nach seinem Gefühl der Uebereinstimmung mit dem ihm gegebenen Wort- und Toninhalt, verfügen darf; der Schauspieler verfügt frei über Rhythmus, Tonhöhe, Tonstärke und Klangfarben; nur darf sein Rhythmus nicht, selbst in Versen nicht, streng mathematisch gebunden sein; eben so wenig dürfen die Tonhöhen-Verhältnisse an Mathematisches erinnern, ja selbst ein einzelnes Wort darf nicht einen bestimmten, sich gleichbleibenden Ton erkennen lassen, wenn es sich auch unter Umständen solcher festen Bestimmung nähern mag. Ehe wir weiter nachforschen, in welcher Weise sich der Ausdruck durch die verschiedene Art und Weise, dieselben Mittel zu benutzen, verschieden gestalten wird, haben wir noch eine Vorfrage zu erledigen, nämlich ob Gesang ohne Worte nicht auch schon Gesang zu nennen sei, und daran wird sich die Untersuchung schließen, ob Gesang mit Worten noch als Idealisirung der natürlichen Sprache gefaßt werden könne und nicht vielmehr Hyper-Idealisirung sei, ob ferner in Folge dessen die Gesangkunst eine Mischkunst sei, der die Combination von zwei ganz verschiedenen Principien zu Grunde liegt, oder ob ihre Auffassung als einer Kunst aus einem Princip heraus sich dennoch halten lasse.

Unzweifelhaft ist Gesang ohne Worte ebenfalls schon Gesang, wenn auch nicht vollständiger Gesang; denn alles Musikalische als solches, der gebundene Rhythmus, die bestimmte Tonhöhe kann in ihm ganz zur Erscheinung kommen. Es ist außerdem nicht möglich, zu singen, ohne dabei irgend einen Sprachlaut hören zu lassen; denn bei geöffnetem Munde gesellt sich irgend eine Vokal-Nüance dem Ton, bei geschlossenem ein Nasen-Consonant. Man kann auch nicht sagen, daß diese Art von Gesang, die freilich nur als Vorübung in den Gesangstudien getrieben zu werden pflegt, abgesehen von ihrem pädagogischen Zweck durchaus werthlos sei; denn eine gut veranlagte und gebildete menschliche Stimme, wenn sie auch in Bezug auf Kraft, Umfang und Beweglichkeit von andern Instrumenten übertroffen wird, überragt sie sämmtlich durch die Schönheit des Tons und, im Zusammenhang mit dem Wortlaut und Wortsinn, durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben, die ihr zu Gebote stehen. Der eigene Umstand, daß in diesem einzigen Fall das Instrument dem es Spielenden nicht als ein äußeres Object gegenübersteht, sondern seiner eigenen Körperlichkeit anhaftet, kann einem weniger talentvollen und geübten, so wie einem ängstlichen Sänger zwar Gefahr bereiten; dem Berufenen ist er aber ein Hülfsmittel, um eine Unmittelbarkeit der Wirkung zu erreichen, wie sie auf keinem andern Instrument erreichbar ist. Denn diese Art, die Macht der Töne walten zu lassen, ist die natürlichste und darum die naivste; Naivetät aber hat von jeher als das größte Geheimniß des echten Künstlers gegolten. Es kommt dazu, daß der Gesang als eine Lebensthätigkeit des wirklichen Menschen in einer wunderbaren Weise den Reiz des Naturschönen mit dem Zauber des Kunstschönen verbindet; wer aber für das Schöne in seiner ganzen Mannigfaltigkeit empfänglich ist, ergreift es überall, wo er es auch finden mag, sei es in der Natur, sei es in der Kunst; und das Naturschöne des Kunstschönen wegen zu verschmähen, ist ein eben solcher Mangel, als das Entgegengesetzte es sein würde.

Es wurde bereits gesagt, daß der Gesang in so vollständiger Wortlosigkeit eigentlich nur übungsweise vorkommt; annähernd haben wir ihn indeß noch heute, sowohl im Concert als auf der Bühne, nämlich im Coloraturgesang. Hier verschwindet das Wort in langen Passagen und Cadenzen mitunter fast gänzlich, und der Hörer vernimmt an solchen Stellen eigentlich nichts, als Gesang ohne Worte. Aber ein gewisser Zusammenhang mit dem Wort bleibt doch immer noch erhalten; auf der Bühne namentlich ist es in der Regel ein bestimmter dramatischer Connex, der in dem Hörer eine leise Regung der poetischen Theilnahme erzeugt. Wenn aber z. B. eine Rosine in der Gesangsscene des „Barbier“ eine beliebige Einlage macht, in der sie ihre Virtuosität glänzen läßt, so sind wir trotz der Paar Worte, die dabei vernehmbar werden, doch im Wesentlichen auf den Standpunkt des wortlosen Gesangs zurückgekehrt. Denn auf diese Worte kommt es im Grunde wenig an, und es wäre vielleicht besser, wenn sie ganz fortblieben, da ungünstige Sprachlaute den schönen Gesang mitunter mehr hemmen als fördern; leider läßt sich aber auch das nicht immer unbedingt ausführen, weil Gesangmelodieen großentheils so geschrieben sind, daß sie des Worts als trennenden Bestandtheils bedürfen, z. B. bei mehrmaliger Wiederholung eines und desselben Tones, die dann im wortlosen Gesang durch ein nicht ganz wohllautendes, hart klingendes Staccato zur Ausführung gebracht werden müßte.

So reizvoll aber auch der Gesang ohne Worte sein mag, der wesentliche Zweck der Hineinziehung der menschlichen Stimme in die Tonkunst würde dadurch nicht erreicht werden. Denn wir suchten für die Musik als künstlerische Gestaltung des abstracten Rhythmus einen concreteren Inhalt als Grundlage, und diese schien uns das Wort als Träger des seelischen und geistigen Lebens zu gewähren. Es wird nichts dagegen einzuwenden sein, daß, nachdem einmal das Wort als das eigentlich belebende und erzeugende Princip gesetzt ist, gelegentlich Melismatisches und

Colorirtes sich damit verschlingt, und es wird dann diese Art des Gesangs, der eigentliche Coloraturgesang, als die dem rein Musikalischen am nächsten stehende Art des Gesanges zu gelten haben; aber der ganz wortlose Gesang ist doch immer nur als Studie zu betrachten, zu dem Zweck, daß die schwierige musikalische Technik gründlich für sich allein erlernt und fortdauernd geübt werde, damit nicht die naturalistischen Gewohnheiten der gesprochenen Rede die Schönheit des Gesanges stören und trüben.

Wir haben ferner zu untersuchen, ob der Wortgesang, wie wir ihn jetzt nennen können, als Idealisirung oder als Hyper-Idealisirung der Rede zu betrachten sei. Es stellt sich hier eine eigene Schwierigkeit entgegen. Sehen wir zu, inwiefern der Schauspieler oder Deklamator die Rede idealisirt. Er setzt erstens an die Stelle der nachlässigen und ungenauen Aussprache, die uns im gewöhnlichen Leben so oft begegnet, die richtige, deutliche und auch im größeren Raume verständliche; er macht nie einen Verstoß gegen die richtigen Verstandes-Accente; er hat endlich die psychologische Intuition oder Bildung und die technische Uebung seines Organs, um in der Weise, wie sie oben des Breiteren dargelegt wurde, für Alles den richtigen, erwärmenden und belebenden Gefühlsausdruck zu finden. Eine solche Rede erscheint dann dem Zuhörer als ideal, aber doch zugleich als so real, daß sie im Leben wirklich vorkommen könnte, also nicht als über die Möglichkeit des Wirklichen hinausgehend, sondern nur als das Vollendetste und Beste, was die Wirklichkeit je zu bieten im Stande sein würde. Wenn freilich die Dichtung in Versen geschrieben ist, so wird diese Grenze — selbst in dem Fall, daß der Schauspieler die Vers-Accente hinter den bedeutungsvollen Wortaccenten zurücktreten läßt — etwas überschritten; denn im Leben spricht Niemand in Versen. In ganz anderm Maß ist dies aber der Fall, sobald sich die Rede in die festumgrenzten Rhythmen und Tonhöhen-Verhältnisse des Gesangs verwandelt; und dies ist eine der Ursachen, warum so oft die

Oper als etwas Unnatürliches, Unwahres gegolten hat, als eine Zumuthung an die Illusionsfähigkeit, die dem gesunden Menschenverstand widerstrebe. Dies ist denn auch die Ursache, weshalb wir die Frage stellen mußten, ob der Gesang Idealisirung oder Hyper-Idealisirung der Rede sei; denn ob Bühnengesang oder Concertgesang, das ändert an dem Wesentlichen nichts; ist es auf der Bühne ein Uebermaß des Richtigen, so wird es hier nur fühlbarer, weil die Singenden im Costüm sind und sich wie natürliche Menschen bewegen, also nach dieser Richtung hin den Schein der Wirklichkeit annehmen, während sie im Concert ruhig dastehen und eher etwas Künstliches zu treiben berechtigt scheinen; etwas Verkehrtes, Uebermäßiges würde es aber auch hier immer bleiben und nur als solches weniger lebhaft empfunden werden. Ist es aber an sich berechtigt, so wäre es denkbar, daß auch das Bühnen*spiel* in Grenzen sich hielte, die dem Wesen der Musik entsprechend sind, und in einer andern Art von Bewegungen bestände, als diejenigen es sind, die wir im recitirenden Schauspiel verlangen.

Die Idealisirung nun, welche der Sänger der Rede zu Theil werden läßt, würde sich dadurch rechtfertigen lassen, daß Tonhöhe und Rhythmus bei dem Schauspieler nicht vollständig idealisirt sind, indem, wie wir oben sahen, diese beiden Seiten der hörbaren Erscheinung, um im höchsten Sinne vernunftgemäß gestaltet zu sein, die musikalische Behandlung nothwendig verlangen. Das allmähliche Hinauf- und Hinunterziehen der Tonhöhe und der zufällige Wechsel derselben, so wie der willkürliche Rhythmus, welche dem Redenden eignen, würde als ein naturalistischer Rest, der von der Wirklichkeit noch übrig geblieben, bezeichnet werden müssen; und falls die Wahrheit des Gefühlsausdrucks, welche der schauspielerischen Rede eigen, in dieser musikalischen Form ebenfalls noch erhalten bleiben könnte, würde nichts hindern, sie als letzte und höchste Idealisirung der Rede anzuerkennen. Es könnte dagegen gesagt werden, daß eine nach

strengen mathematischen Gesetzen von der Art, wie sie in der Tonkunst gelten, beabsichtigte Idealisirung des menschlichen Körpers seitens der Sculptur oder Malerei eine vollständige Unmöglichkeit sein würde. In der Tonkunst gelten ähnliche Gesetze, wie in der Architektur oder Ornamentik; nun ist aber der menschliche Leib nicht als bloße Körpergestalt, sondern nach seinem Zweckbegriff als lebendes und denkendes Individuum organisirt; die abstract mathematischen Gesetze haben einem höhern Gesetz weichen müssen; und jeder Bildhauer oder Maler, wenn er auch innerhalb der Gestaltung von Kopf, Rumpf, Armen und Beinen ein Schönheitsgesetz befolgen kann, ist doch immer genöthigt, wenn er einen Menschen darstellen will, Kopf, Rumpf, Arm und Beine beizubehalten. In ähnlicher Weise, könnte man nun sagen, sei die menschliche Stimme für freien Rhythmus und freie Tonhöhe organisirt, und wie der Bildhauer und Maler nicht über diejenige Idealisirung des menschlichen Körpers hinausgehen dürfe, die innerhalb der Wirklichkeit noch vorkommen könne, wenn sie auch niemals wirklich vorkommt, so dürfe auch die menschliche Stimme nie über das Maß hinausgeführt werden, das in der Wirklichkeit noch vorkommen kann. Darauf wäre zu erwidern, daß zwar die rein mathematische Idealisirung des menschlichen Körpers ohne Rücksicht auf die durch den Lebensbegriff gesetzte Organisation desselben eine Unmöglichkeit ist, aber nicht die der Stimme; denn der Mensch kann eben singen und vortrefflich singen und die Verbindung des gesungenen Tons und des musikalischen Rhythmus mit dem Wort unterliegt zwar einigen Einschränkungen, ist aber im Großen und Ganzen erreichbar. Die Natur duldet es, daß das Ideal auf diese Höhe getrieben werde; es ist mithin keine Hyper-Idealisirung, sondern eine wirkliche Idealisirung, falls nicht etwa der Gefühlsausdruck, was noch unentschieden bleiben soll, darunter leidet oder sonst eine noch nicht zur Sprache gekommene Unvollkommenheit anderer Art dabei eintritt.

Betrachten wir die fernere Möglichkeit, daß der Gesang, wenn auch nicht gerade als Hyper-Idealisirung, so doch als eine Mischkunst zu bezeichnen sei, d. h. als ein rein äußerliches Zusammenbringen von zwei Künsten, die gar kein inneres gegenseitiges Verschmelzungsbedürfniß haben. Die Berechtigung dieser Mischkunst würde dann darin liegen, daß man zwei angenehme Wirkungen zu gleicher Zeit sich zu verschaffen suchte, Musik und Worte, und daß auf der einen Seite der Musik als abstracter Zeitgestaltung ein concreterer Inhalt zugeführt und andererseits dieser Inhalt in einer idealen Form dargestellt würde. Die dichterische Vorführung des seelischen und geistigen Lebens würde dann als das Reale und Concrete, die Form der Tonkunst als das Ideale und Abstracte gefaßt werden. Aber diese geläufige Anschauung enthält erstens eine Einseitigkeit. Denn giebt es reinere Formen, als die Vorstellungen des bewußten Lebens es sind? Nicht der Stein ist in unserer Seele, wie es bei Aristoteles heißt, sondern das Bild, die Form des Steins. Der Musiker könnte darauf erwidern, daß auch nicht der Ton selber in unserer Seele sei, sondern das Bild und die Form des Tons, und daß der vorgestellte, der empfundene Ton immer noch etwas Idealeres sei, als der vorgestellte Stein oder die Vorstellung von sonst etwas räumlich Materiellem. Darin möchte er Recht haben, aber wie steht es mit jenen geheimnißvollen Begriffen, welche die eigentliche Seele unseres geistigen Lebens sind, etwa denen der Uebereinstimmung und des Widerspruchs, der sittlichen Pflicht, des Unendlichen und Ewigen? Sind sie nicht das Abstracteste und Geistigste, d. h. die reinsten Formen, die es giebt? Und was die Poesie betrifft, ist nicht die Vorstellung dessen, wie die Vorstellungen im menschlichen Leben wirken, den Willen entzünden, den Kampf von Willensbestrebungen erwecken, und zu einer tragischen oder heitern Lösung führen, etwas Höheres, Reineres, als das Vorstellen des Natürlichen selber, sei dieses auch so ideal, wie der Ton? Von diesem Standpunkt aus erscheint

die Tonkunst als das Aeußere, Sinnliche, wenn auch in seiner höchsten Vergeistigung, die Poesie aber als das Ideale, Innere und Geistige. So aufgefaßt, würde nun der Gesang als die sinnliche Darstellung des poetischen Gehalts in der reinsten möglichen Form erscheinen. Wir sehen, daß das Verhältniß zwischen Tonkunst und Poesie auf die entgegengesetzte Weise betrachtet und jene als das Ideale der Realität des poetischen Gehalts gegenüber, eben so sehr aber auch als das Reale gegenüber der Innerlichkeit des seelischen Lebens gesetzt werden kann. Der vieljährige Streit, der in der Aesthetik geführt worden ist, über Form und Inhalt, hängt mit dem eben Berührten zusammen; er ist einerseits dadurch zu erledigen, daß es kleinere und größere Formen giebt, andererseits dadurch, daß die Poesie das Inhaltvollste und Formellste zugleich ist, weil sie es eben nur mit dem Leben der Seele, d. h. mit dem Leben in Vorstellungen, also den reinsten Formen, zu thun hat. Und was die kleineren und größeren Formen betrifft, ein historisches Gemälde hat nicht nur mehr Inhalt, als ein kleines Genrebild, sondern es ist auch eine größere Form, gerade so, wie in der Musik die Sonaten- und Arienform nicht nur einen bedeutenderen Inhalt hat, als die Liedform, sondern auch eine größere Form ist, oder wie in der Poesie eine Tragödie von einem kleinen einaktigen Lustspiel sich nicht nur durch den tieferen Gehalt, sondern auch durch den Formreichthum unterscheidet. Ein Werk der Dichtung, das das tiefste Innere in heftige Bewegung bringt, ist eine in ungleich gewaltigeren Dimensionen verlaufende Herstellung des Identitätsgesetzes den Widersprüchen gegenüber, als ein solches, das nur leicht und oberflächlich anregt, und eben darum auch formell bedeutender. Wird der Gesang also als Mischkunst betrachtet, so läßt sich die Musik als das Unbestimmte fassen, das durch die Poesie realen Inhalt gewinnt, eben so sehr aber auch die Poesie als das Ideale, das durch Musik der sinnlichen Realität des Daseins genähert wird. Zweitens aber: ob Mischkunst oder

nicht, das hängt nicht hiervon ab, sondern davon, ob in der Musik als solcher und in der Poesie als solcher ein Bedürfniß vorhanden ist, sich gegenseitig zu ergänzen. Ist ein solches da, so kann von Mischkunst nicht die Rede sein. Inwiefern es in der Musik vorhanden, davon wurde bereits gesprochen; wir haben nun also zu untersuchen, inwiefern es in der Rede vorhanden ist; denn die Rede, deren Zusammenhang mit der Poesie später erörtert werden soll, gilt uns hier zunächst als das sinnliche Darstellungsmittel des poetischen Gehalts.

Schon die äußerlichste empirische Beobachtung lehrt uns, daß das Wort in der gesprochenen Rede mehr zur Geltung kommt, als in der gesungenen. Wir wollen, um uns dies anschaulich zu machen, nicht solche Sänger uns in Erinnerung bringen, welche mit der Stimme nicht umzugehen verstehen und sich daher in der Verbindung von Wort und Ton grobe Ungeschicklichkeiten zu Schulden kommen lassen, sondern die begabtesten und geübtesten, die es giebt; wir wollen ferner voraussetzen, daß sie ganz ohne Begleitung singen. Damit sind die günstigsten möglichen Bedingungen für das Wort-Verständniß der gesungenen Rede gegeben. Aber auch in diesem Fall wird man erstens finden, daß die Worte nicht in ganz gleichmäßiger Weise zum Verständniß kommen, mitunter — in günstiger Stimmlage oder bei gewissen Arten des Ansatzes — überraschend deutlich, dann wieder entschwindend oder nur mit Mühe durchscheinend; man wird bemerken, daß Ton und Wort in einem gewissen Antagonismus stehen und daß nicht selten, wenn jener am schönsten ist, das Wort sich verdunkelt, während helles Hervortreten des Worts dem Ton seine Fülle und Lieblichkeit raubt. Es ist dies häufig für Ungeschicklichkeit des Sängers gehalten worden und kann so lange dafür gelten, als man nicht die Gründe einsieht, welche diesen Erfolg nothwendig herbeiführen. Aber gesetzt auch, daß der Sänger nicht nur vollständig, sondern noch mehr, als es möglich ist, seine Schuldigkeit gethan hätte, so wird man

zweitens finden, daß der Hörer, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, durch die Melodie von der strengen Aufmerksamkeit auf das Wort abgelenkt wird. Allerdings ist er dazu nicht geradezu gezwungen; er wird bei dem festen Entschluß, sich nicht ablenken zu lassen, unter den obigen Bedingungen und, wenn er das nicht ganz deutlich Verstandene aus dem Zusammenhange sich ergänzt, dem Wortsinn im Wesentlichen zu folgen vermögen; aber er ist dann nicht der richtige musikalische Hörer. Von diesem setzen wir voraus, daß er den musikalischen Ton und die Melodie nicht als ein Hinderniß betrachte, das er mit allen Kräften zu überwinden sich bemühen muß, sondern daß Ton und Melodie einen selbständigen Werth und Reiz für ihn haben. In diesem Fall wird er unwillkürlich mehr oder weniger von den Worten abgezogen werden und selbst, wenn er dieselben versteht, sich nicht so tief in ihren Inhalt zu versenken vermögen, als bei der gesprochenen Rede, die sich gerade umgekehrt verhält. Bei dieser verfahren wir unnatürlich und absichtlich, wenn wir auf den Klang und die Tonhöhen-Verhältnisse unsere vorzügliche Aufmerksamkeit richten, beim Gesang, wenn wir nur die Worte zu erhaschen suchen. Denn selbst den Fall angenommen, daß die Stimme eines Redenden so schön und die Modulationsfähigkeit so reich wäre, daß sie uns vorübergehend von dem Inhalt der Rede abzulenken vermöchte, so wird sie es nur vorübergehend thun, weil dem Klang der Rede der innere melodische Zusammenhang fehlt, nur dieser aber die Aufmerksamkeit dauernd zu fesseln vermag. In der wirklichen Musik tritt nun aber der Gesang selten so ungedeckt auf. Er ist von einer mehr oder weniger reichen Instrumentalbegleitung getragen, die ihn theils akustisch hemmt, theils ebenfalls die Aufmerksamkeit auf sich lenkt; und es ist gar keine Frage, daß von einem eben so deutlichen Verständniß der Worte und einem eben so tiefen Eindringen in ihren Inhalt, wie es im Schauspiel möglich ist, bei einer Opern-Vorstellung oder Oratorien-Aufführung nicht die Rede sein kann.

Im kleinern Raum, bei Clavierbegleitung und bei beschränktem Stimmumfang ist es allerdings einem gebildeten Sänger möglich, das Wort annähernd vollkommen zur Geltung zu bringen; aber ein wahrhaft musikalischer Hörer wird, wenigstens bei neuen Tonwerken, die ihm vorgeführt werden, trotzdem manches Wort überhören und zwar eben darum, weil er musikalisch ist, weil die Ton-Combinationen als solche ihn anziehen und seine Phantasie, seine Empfindung gefangen nehmen.

Gehen wir näher auf das Wesen der Sache ein, so finden wir, daß die Sprachlaute sich in nicht gleichmäßig günstiger Weise, ja zum Theil gar nicht mit dem musikalischen Ton verbinden. Von den Consonanten sind es nur das L, M, N, R, Ng (in Worten; wie Sang, singen u. ähnl.), das weiche S, Jod, eine Art des G (wie etwa in Vogel, wagen u. ähnl.), das französische Jod (in deutsch gewordenen Worten, wie Page, Loge u. ähnl.), W und, aber am allerunvollkommensten, die Laute B, D, G, welche tönend hervorgebracht werden; sie alle sind, für sich festgehalten, nicht gerade schöne Klänge; am besten von ihnen ist das R. Von den etwa 14 Vokalen, die wir in der deutschen Sprache unterscheiden können, dem A, E, I, O, U, Oe und Ue, von denen jeder offen oder geschlossen gebildet werden kann, ist der Vokal A der günstigste, am ungünstigsten sind das geschlossene U und I. In der gesprochenen Rede nun, wo es sich nur um das Wort handelt, werden uns die schlechter klingenden Vokale und Consonanten nicht stören, wohl aber in der gesungenen, und es wird ein berechtigtes Streben des Sängers sein, sie wenigstens so weit nach der dem Wohlklang günstigen Seite abzulenken, als es die Sprache irgend zuläßt. So weit führt uns die natürliche Erfahrung. Die Wissenschaft aber — und auch hier hat Helmholtz, wie in allen andern akustischen Fragen, das Verdienst, den bedeutungsvollsten Schritt gethan zu haben — führt uns noch weiter und in den eigentlichen Mittelpunkt unseres Gegenstandes.

Wir müssen es uns hier versagen, in die physikalische Dar-

legung des Verhältnisses, in welchem die Vokale vermittelst des Eigentons der für jeden Vokal, für jede Vokalnüance anders geöffneten und geformten Mundhöhle zu der Tonhöhe stehen, näher einzugehen, um so mehr, als die Untersuchungen, wenn auch in ihren Grundzügen festgestellt, im Einzelnen noch nicht abgeschlossen sind. Als Hauptresultat ergiebt sich, daß die Vokale eine ihnen eigene, von dem gesungenen Ton meist wesentlich abweichende Tonhöhe haben und daß sie in der Regel sich an einen der Obertöne des gesungenen Tons heften und diesen verstärken. Dies ist freilich meistens auch beim Sprechen der Fall; aber hier sucht sich der Vokal ohne unser Wissen und Zuthun die ihm günstigsten Tonhöhen von selber aus, während er beim Singen dem selbständigen melodischen Gesetz sich unterordnen muß. Tonhöhe und Vokal verhalten sich also beim Sprechen und Singen gerade umgekehrt; dort herrscht der Vokal, hier die Tonhöhe — und daraus folgt mit zwingender Nothwendigkeit, daß die Deutlichkeit des Worts beim Sprechen eine größere ist, als beim Singen. Denn es ist unmöglich, daß auf jedem Ton der musikalischen Skala jeder Vokal und jede Vokalnüance mit gleicher Deutlichkeit und Leichtigkeit und gleichem Wohlklang anspricht (am deutlichsten ist dies zu erkennen an den hohen Soprantönen, etwa vom zweigestrichenen fis oder g an aufwärts, für das geschlossene U); eben so wenig aber ist es möglich, bei der Erfindung einer im Ganzen für den Ausdruck, um den es sich handelt, geeigneten Melodie fortdauernd auf dergleichen Nebenbeziehungen Rücksicht zu nehmen.

Nun sucht sich aber ferner der Vokal in der gesprochenen Rede nicht eine feste Tonhöhe, sondern, wenn er sich einer solchen auch zu nähern vermag, so erreicht er sie doch nie vollständig, ja er darf sie nicht erreichen, weil eben damit das Charakteristische des Sprechens aufhören würde. Gleitende und starr abgemessene Tonhöhe bilden den durchgreifenden Unterschied der gesprochenen und der gesungenen Rede — einen viel entscheiden-

deren noch, als die freie und die gebundene Rhythmik es ist. Wir wechseln beim Sprechen mit der Tonhöhe, aber es verschwinden nicht nur jene sinnvollen Tonverhältnisse, welche wir theils als Dreiklangs-Intervalle, theils als die weiteren Consequenzen derselben kennen gelernt haben, sondern es fehlt ihnen auch der Ausgangspunkt, eine einzelne längere Zeit gehaltene Tonhöhe. Jede Sylbe schwankt, selbst dann, wenn sie dem flüchtigen Beobachter zu stehen scheint; man erkennt es sofort, wenn man einen gut gesungenen Ton daneben stellt. Allerdings strebt auch die Rede mitunter schon unbewußt zu festerer Tonhöhe, und es läßt sich deutlich erkennen, daß der Gegensatz einer mehr oder weniger gleitenden Tonhöhe bereits für das natürliche Sprechen von Wichtigkeit ist. Den gleitenden Ton lieben wir bei Fragen, bei dem Ausdruck unentschiedener Stimmungen oder Ansichten — und darum auch gern in der conventionellen verbindlichen Gesellschaftssprache, deren Vornehmheit, falls der steife Formalismus dabei vermieden werden soll, darin besteht, durch biegsames Aeußere liebenswerth zu erscheinen —, beim Klagen und Seufzen; wenn wir uns dagegen bestimmt aussprechen, sei es in unserer Ansicht oder Empfindung, vor Allem in unserm Willen, so wird auch die Tonhöhe fester. Die Musik würde hiernach scheinen, vorzugsweise den Ausdruck des Festen, Energischen durch ihre bestimmte Tonhöhe zu begünstigen; und es ist ja auch nicht zu leugnen, daß die ältesten mehrstimmigen Gesangcompositionen aus dem Ende des Mittelalters und dem Beginn der Reformationszeit überwiegend etwas Starres haben, was bei denen, die zu weltlichem Text geschrieben sind, noch um Vieles fühlbarer hervortritt, als bei den kirchlichen; daß ferner, wie bereits oben bemerkt wurde (Seite 69), der Ausdruck energischen Willens der Gesangkunst ihre glänzendsten Seiten entlockt; und man vermag sich in jedem Augenblick leicht durch die Probe zu überzeugen, um wie Vieles gebieterischer männliche Entschlossenheit durch die gesungene, als durch die gesprochene Rede versinnlicht werden

kann. Man denke z. B. an das „Ja" des Comthurs in der Kirchhofsscene, an Don Giovanni's „Zittre, bald soll dir dein Trotz vergehn"; damit kann kein Schauspieler, auch in Bezug auf ergreifende Wahrheit des Ausdrucks nicht, wetteifern; es wird sogar schwierig sein, dem gleitenden „Ja" seinen für diese Situation komischen Beiklang zu nehmen. Andererseits ergiebt sich für den Gesang eine Schwierigkeit bei dem Ausdruck von Fragen, namentlich wenn das fragende Wort ein einsylbiges ist, z. B. Wie? Was? So? Ja? u. s. w. Der Redeton gleitet dann nämlich und zwar etwas diminuendo von der Tiefe nach der Höhe. Der Sänger muß sich anderer Hülfsmittel bedienen, um eine ähnliche Wirkung zu erreichen. Ein Beispiel wird es anschaulicher machen, wie er dabei zu verfahren hätte, als dies durch allgemeine theoretische Entwickelung möglich wäre. Wir nehmen an, er hätte das Wort „So" und zwar dieses allein auf einem einzelnen Ton zu singen. Dieses „So" kann bestimmend oder fragend sein. In dem ersten Fall wird es ziemlich kräftig eingesetzt und mit ungefähr gleicher Kraft bis zu Ende gehalten, das vorangehende S aber zwar sehr bestimmt, doch kurz gesprochen. In dem zweiten Fall währt dies S längere Zeit, geht dann in den etwas stärker, aber nicht stark eintretenden Vokal über und dieser nimmt dann bis zu vollem piano ab. Nämlich der durch den Consonanten aufgehaltene Tonansatz und das Verklingen in das Unbestimmte sind die einzigen möglichen Hülfsmittel, um etwas dem unbestimmten Charakter der Frage Analoges in einen einzelnen Ton zu bringen. Es sind aber ziemlich künstliche Hülfsmittel und doch nicht so charakteristisch, als es der von der Tiefe nach der Höhe gleitende Ton ist. Insofern scheint die Ansicht, daß die gesprochene Rede sich vorzugsweise zum Ausdruck des Unbestimmten, die gesungene zum Ausdruck des Bestimmten eigne, durch die Erfahrung bestätigt zu werden.

Wir müssen indeß, ehe wir darüber zu einem Abschluß ge-

langen, das Gebiet der Rede noch weiter verfolgen. Es treten nämlich auffallende Unterschiede der Rede hervor, je nachdem wir im vertrautesten Familien- oder Bekanntenkreise, mit uns fremden Personen, die wir mit besonderer Aufmerksamkeit behandeln, oder vor einer großen Versammlung reden; weitere Unterschiede der Rede bietet die Schauspielkunst dar. Von dem natürlichen Ausdruck unserer augenblicklichen Stimmung, unseres zufälligen Behagens wird nämlich schon etwas abgestreift, sobald wir mit Jemandem sprechen, dem wir Rücksicht schuldig zu sein glauben. Es ist, wie wenn wir mit unserer Sprache Gesellschafts-Toilette anlegten. Der Ton wird fester, geordneter, formeller; und jenes bequeme Gleitenlassen der Tonhöhe würde uns in diesem Zusammenhange als eine nachlässige Ungezogenheit, welche gegen den guten Ton verstieße, erscheinen. Der Ausdruck wird nun also andere Bahnen einzuschlagen haben. Forderungen wenn nicht der Schönheit, so doch des gesellschaftlichen Anstandes machen sich geltend; und der Ausdruck unserer Subjectivität, der bis dahin ein ungezügelt naturalistischer war, muß sich jetzt innerhalb der Grenzen bewegen, welche unser Gefühl für das Geziemende im Zusammenhang mit der uns erreichbaren Modulationsfähigkeit ihm stellt. In noch viel höherm Maße tritt dies bei öffentlicher Rede ein, im höchsten Maße bei ganz feierlichen Anläßen. Falsches Verständniß oder Ungeschick verdrängen dann ja wohl auch alle Natur der Rede und erzeugen jenes hohle Pathos, daß den äußersten Gegensatz zu der angeborenen Nachlässigkeit der Rede bildet. Die Schauspielkunst nun hat in erster Linie ebenfalls denselben formellen Schönheitsgesetzen zu genügen, welche für die öffentliche Rede zu Grunde liegen. Nun soll aber der Schauspieler zugleich den Menschen in seiner natürlichen Ausdrucksweise darstellen; bei ihm tritt also zuerst die Forderung auf, welche wir oben als die der „wahren Wirklichkeit" bezeichneten (Seite 58), die subjectiv richtigen Ausdrucksmittel mit den objectiven Schönheitsgesetzen der Sprache zu verschmelzen.

Er wird also unter Umständen — in Stücken wenigstens, welche sich innerhalb des bürgerlichen Lebens bewegen — auch jene nachlässigsten Redeformen, die wir schon bei rücksichtsvollerem Verkehr verschmähen, zur Anwendung bringen müssen, aber immer in einer gewissen Verschmelzung mit den Bedingungen der öffentlichen und schön gestalteten Rede. Dasselbe, wie der Schauspieler, thut nun aber auch der Sänger, nur daß er in der Grundlage noch einen Schritt weiter geht und an Stelle des zum höchsten Adel gesteigerten gesprochenen Tons den gesungenen setzt.

Der fragende Ton, der verlegene, der schwankende und ungewisse, der lügnerisch-ängstliche — kurz alle diejenigen Tonmodulationen, die in der Rede vorzugsweise durch das Gleiten der Tonhöhe vermittelt werden — müssen im Gesang ihre Surrogate finden. Stockender Ton, gedämpfte Klangfarbe sind als solche Surrogate zu betrachten; Wesentliches kann auch erreicht werden durch rein musikalische Hülfsmittel, durch das Charakteristische, das in bestimmten Intervallen und Akkordmischungen liegt; als eine den Gesang- vom Sprachton in ganz besonderm Grade unterscheidende und darum eine mannigfaltige Fülle von Ausdrucks-Nüancen gewährende Eigenschaft ist ferner die lange Dauer und die Schwellbarkeit des gesungenen Tons zu bezeichnen, ja selbst der weiche Tonansatz ganz allein ist ein wesentliches Hülfsmittel, um die rein musikalische Starrheit zur Biegsamkeit umzuschmelzen; endlich bieten auch die Consonanten dem Sänger werthvolle Beiträge für die Gestaltung des Ausdrucks. Auch dies ist noch hervorzuheben, daß die gleitende Tonhöhe bis zu einem gewissen Grade in der Gesangkunst selber acceptirt wird. Unter der Voraussetzung, daß zwei Töne von genau bestimmter Höhe auf einander folgen, können sie durch ein leises und zartes, geschmackvoll ausgeführtes Gleiten, das man Portament nennt, mit einander verbunden werden. Es ist dies ein veredelter Rest der natürlichen Rede, der nicht zu häufig vernommen werden

darf, aber unentbehrlich ist, wenn der Gesang nicht steif und trocken erscheinen soll. Es giebt also Hülfsmittel genug, um den Gesang der Natur zu nähern; immer aber wird er, mit der Rede des guten Schauspielers verglichen, der Seite des Bestimmten, fest Geordneten näher stehen und die letztere mehr Beweglichkeit und Freiheit haben — ein Gegensatz von ähnlicher Art, wie er zwischen der poetischen und prosaischen Diction besteht, welche beiden aber nicht blos in der Form verschieden sind, sondern auch in dem Werth, den sie als Ausdrucksmittel für verschiedene Charaktere, Stimmungen und Situationen haben.

Dies Bestimmte scheint nun namentlich — im Widerspruch mit unsern frühern Ansichten — dem Ausdruck des Thatsächlichen günstig (Seite 59). Aber wir erinnern uns zugleich, daß es bei dem bloßen Erzählen und Erklären vorzugsweise auf die Deutlichkeit des Wortes und auf diejenigen Verstandes-Accente ankam, welche das Verständniß begünstigen. Auf den Klang als solchen einen Werth zu legen, dazu lag gar keine Veranlassung vor. Eine trockene, unwesentliche Mittheilung, z. B. „Der Wagen steht vor der Thür" und Aehnl., ruft daher in der Regel, wenn sie in einer Oper gesungen werden muß, Gelächter hervor. Ganz anders ist es natürlich, wenn sich, wie bereits früher bemerkt wurde, Erzählung und Empfindung verschmelzen; dann ist es eben die Empfindung, welche den Ton als solchen vor dem Wort hervortreten läßt; anders auch dann, wenn die thatsächliche Mittheilung eine bedeutungsvolle ist. In diesem Sinne haben sich z. B. Orakelsprüche in der Oper, göttliche Verkündigungen in der Kirchenmusik als sehr günstig für den Gesang erwiesen; denn wenn sie auch nicht den eigentlichen Empfindungston zur Entfaltung bringen, so rechtfertigen sie es durch die Bedeutung ihres Ursprungs und Inhalts, d. h. durch den Einfluß, den sie auf das Empfindungsleben der Menschheit überhaupt haben, daß sie gesungen werden; durch ihre Bestimmtheit eignen sie sich aber so vorzüglich für die starre Bestimmtheit des musikalischen Tons,

welche ja den Ausgangspunkt der Musik bildet, daß man sogar annehmen darf, in ihnen und in den daran sich anschließenden priesterlichen Mittheilungen sei die eigentliche Geburtsstätte des Gesanges zu suchen. — Von dem Willen wurde vorher schon bemerkt, daß er, wenn es ein rechter Wille ist, sich nicht allzu lange beim bloßen Reden und also auch nicht beim Singen aufhält; so weit er dies aber thut, oder so weit sich die Empfindung auf derjenigen Höhe befindet, die dem Willen unmittelbar vorangeht, ist seine Bestimmtheit dem Gesang allerdings günstig, und auch dafür wurden bereits oben aus der Geschichte der Oper hervortretende Beispiele angeführt (Seite 69). — Die wesentliche Grundlage für den Gesang bildet aber die Empfindung, indem sie es ist, wodurch im Großen und Ganzen auch die thatsächliche Mittheilung und der Wille klangvoll werden; dies schon früher Festgestellte kann nun aber nach unsern letzten Entwickelungen noch schärfer formulirt werden: es ist die bestimmte Empfindung, welche in der gesungenen Rede vollkommener, als in der gesprochenen, zur sinnlichen Erscheinung gebracht wird. Es scheint hiernach, als ob ein Unterschied zwischen bestimmten und unbestimmten Empfindungen gemacht würde, ein Unterschied, den wir wohl nicht ungeprüft gelten lassen dürfen. Eine bestimmte Empfindung ist jedenfalls nicht einer starken und eine unbestimmte nicht einer schwachen Empfindung gleich zu setzen; auch die leiseste Empfindung kann bestimmt sein, wenn sie zweifellos ist; oft freilich ist die Empfindung nur darum leise, weil sie zweifelhaft ist. Nun kann ferner auch die zweifelhafte Empfindung sich in der Form der Empfindung aussprechen, als ein Kampf entgegengesetzter Empfindungen. Die musikalische Literatur ist reich an Recitativsätzen, in denen Haß und Liebe, Zorn und Verzeihen mit einander kämpfen, wie etwa in den Recitativen, die der großen Arie der Elvira im „Don Juan" und dem »Ah perfido!« von Beethoven vorangehen; das Gesammtresultat ist schwankende, unbestimmte Empfindung, aber um so glühender treten die ein-

zelnen mit einander ringenden Empfindungen hervor. Nur dann ist also die Empfindungsskepsis unmusikalischer Natur, wenn die zu Grunde liegenden Empfindungen, deren Gegensatz den Zweifel bedingt, sich nicht selbständig hervorwagen; und die leise Empfindung ist es ebenfalls nur dann, wenn ihr das Selbstvertrauen fehlt. Neben der schwankenden und der leisen Empfindung ist endlich noch die verhüllte zu nennen, welche in der Welt theils als conventionelles Zurücktretenlassen der Empfindung, theils als wirkliche Lüge und Verstellung einen breiten Raum einnimmt. Insofern die Lüge dazu fortschreitet, Empfindungen zu heucheln, gewährt sie der Musik zwar wiederum den Stoff, dessen sie bedarf, aber doch nur halb; denn sie giebt ihr nicht wahre, sondern unwahre Empfindungen, und es verräth sich diese Schwierigkeit auch sofort, wenn der Musiker es unternimmt, erheuchelte Liebes-Betheuerungen und Aehnliches in Tönen auszudrücken, z. B. im Charakter der Eglantine in Weber's „Euryanthe".

Wo also in der Rede der Wortsinn über die Empfindung herrscht, sei es, daß überhaupt keine Empfindung dabei vorhanden sei, wie bei dem Bericht von gleichgültigen Thatsachen, bei verständigen Erörterungen und Aehnlichem, oder die Empfindung gar zu matt, durch Zweifel verdunkelt, aus gesellschaftlichen Rücksichten verborgen oder gar aus Bosheit erheuchelt, wird der Gesang nicht zu voller Entwickelung kommen können; er verlangt offene Menschen, welche warm empfinden und ihre Empfindungen frei und ungehindert walten lassen, frei und offen aussprechen. Wir werden später, hieran anknüpfend, Gelegenheit haben, zu entwickeln, welche dramatischen Vorwürfe sich darnach besser für das recitirende Schauspiel und welche andern besser für die Oper eignen. Hier halten wir das Eine fest, daß von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus in der gesprochenen Rede das Wort als vorwiegend sich ergab, theils als Wortlaut, theils als Wortsinn, während in der gesungenen der Ton und als dessen innere Seele die Empfindung in den Vordergrund gerückt wird, erstens

weil in der letzteren die Tonhöhe über den Vokal herrscht, zweitens, weil die feste musikalische Tonhöhe das vollkommenste Ausdrucksmittel für bestimmte und die gleitende für unbestimmte Empfindung ist. Die gesprochene Rede ist also eine Idealisirung der natürlichen Rede vorzugsweise nach der Seite des Wortsinnes und Wortlautes, die gesungene nach der Seite der Empfindung und des Tons. Der Gesang ist also weder Hyper-Idealisirung noch Mischkunst, sondern er ist eben so sehr einseitige Idealisirung, als die gesprochene Rede es ist. Für die höchste Form-Vollendung, welche der Gesang unzweifelhaft gewährt, eignet sich am besten dasjenige, was auch rücksichts des geistigen Gehalts das Gediegenste ist. Am weitesten liegt andererseits von der gesungenen Rede die Frage ab, von der gesprochenen das Entschiedene, Selbstgewisse. Jede von beiden Formen vermag zwar durch die ihr eigenen Mittel das gesammte Gebiet der Seelenstimmungen zum Ausdruck zu bringen, aber doch so, daß jede ihren Schwerpunkt auf der entgegengesetzten Seite hat, der Gesang auf der Seite des Geordneten, Festen und Bedeutenden, die gesprochene Rede auf der des Schwankenden, Unsicheren, Werdenden und sich erst Vorbereitenden.

Nachdem dies festgestellt, gehen wir dazu über, zu untersuchen, in wie weit nun der musikalische Ausdruck im Stande ist, die innere Bestimmtheit seelischer Vorgänge zu erreichen.

Es sind rücksichts des dem Sänger erreichbaren Ausdrucks zwei Seiten zu unterscheiden. Erstens haben wir, anknüpfend an unsere vorherigen Erörterungen über das Charakteristische in den Elementen der Musik, an Tonstücken zu prüfen, wie weit das Ausdrucksvolle in ihnen reicht. Im Zusammenhang damit steht die Untersuchung, in wie weit ein bestimmter Vortrag durch das Musikalische selber, d. h. durch den Takt und die melodischen oder harmonischen Tonhöhen-Verhältnisse, als nothwendige Consequenz sich ergiebt oder ein freierer Spielraum dem Vortragenden gestattet ist. Erst dann wird sich entscheiden lassen, ein wie

weiter oder enger seelischer Gefühls- oder Vorstellungskreis durch ein bestimmtes Tonwerk umschrieben sein dürfte. Die zweite Seite besteht darin, zu untersuchen, wie viel der Sänger dazu beitragen kann, ein Tonstück sei es durch Benutzung des Spielraums, den ihm dasselbe für den Vortrag gewährt, oder durch Klangschattirungen, die der menschlichen Stimme als solcher eigenthümlich und vom rein musikalischen Standpunkt aus weder geboten noch ausgeschlossen sind, endlich sogar durch Consonantenwirkungen, die ganz außerhalb der Sphäre des rein Musikalischen liegen, dem Ausdruck des seelischen Zustandes, den er darzustellen hat, näher zu bringen.

Wir entsinnen uns, daß in dem geraden und ungeraden Takt, im Tempo, in Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche u. s. w. sofort ein charakteristisches Element gegeben war, daß als Hauptgegensatz das Ernste oder Schwere und das Heitere, Leichte erschien, daß aber auf diesen Grundlagen durch die verschiedenartigsten Mischungen die verschiedensten Ausdrucksformen hervorgerufen werden konnten (Seite 45). Insofern der Vortrag vorzugsweise auf dem zu wählenden Tempo und auf dem Wechsel von forte und piano beruht, gehört derselbe ebenfalls hieher. Der wesentliche Inhalt eines Tonstücks besteht aber im Takt, in der relativen Dauer und in der Höhe der einzelnen vorgeschriebenen Töne; und es entsteht die Frage, ob sich das Tempo, so wie die Stärke und Schwäche der Töne aus diesen Voraussetzungen nicht sollte mit objectiver Sicherheit ermitteln lassen — wie denn in der That ältere Tonstücke oft ohne Tempoangabe und dynamische Bezeichnungen geblieben sind.

Um zunächst eine Anschauung von den Mischungsweisen der verschiedenen Elemente gewinnen, stelle man sich ein Stück vor im $^3/_8$ Takt, im schnellen Tempo, vorzugsweise in hoher Lage sich bewegend und in den Nüancen des pianissimo, piano und mezzo forte, in Dur und in einfachen Harmonieen, so hat man den entschiedensten Ausdruck des Spielenden, leicht Gewogenen.

Wenn irgend eines dieser Elemente sich verändert, wenn z. B. forte oder fortissimo eintritt oder die tiefen Töne mehr hineingezogen werden, so wird das Gebiet des Ernsten schon etwas berührt; bleibt aber das Tempo schnell und die Harmonie klar und durchsichtig, so deutet das forte nur auf eine erhöhte Lebendigkeit des Spiels und tiefe Tonlagen bringen den Eindruck des Burlesken hervor, wie wenn schwerfällige Gesellen ebenfalls mitspielen möchten. Wird die Harmonie düsterer, so ist es, als ob ni der That Wolken den heitern Horizont zu trüben drohen; wird aber das Tempo langsam, so ist ernste Stimmung unzweifelhaft ausgesprochen. Ein Beispiel des ungeraden Takts in ganz langsamem Tempo und tiefer Lage, aber mit gemäßigter Kraft und mit klaren, einfachen Harmonieen bietet die Arie des Sarastro „O Isis". Durch Tempo und Tonlage gehört sie dem Gebiet der Ernsten und Erhabenen an, durch Takt und Harmonie aber gewinnt sie jenen milden, menschenfreundlichen Ausdruck, der dem Sarastro eigen ist. Der mit denselben Worten beginnende Chor der Priester ist durch den geraden Takt schon ernster und feierlicher; die Harmonieen halten aber im Ganzen den milden Ton fest, der in Sarastro's Arie angeschlagen war. Ein Paar verminderte Septimen-Akkorde treten schmerzlich dazwischen. Der erste von ihnen schließt sich treulich einer ernsten Wendung des Wortinhalts an („die dunkle Nacht verscheucht den Glanz der Sonne"); der letzte, zu den Worten „Bald wird er unser sein", scheint rein musikalisch entstanden. Und doch vielleicht nicht ganz, denn hat die Freudenthräne nicht ebenfalls ihr Recht? Im ungeraden Takt und mäßig langsamem Tempo, so wie in mittlerer und der Höhe sich leidenschaftlich zuneigender Tonlage, aber in sehr schmerzlichen Harmonieen ist Pamina's Arie „Ach ich fühl's, es ist verschwunden" geschrieben. Wie schön drückt gerade diese Mischung jugendlich mädchenhafte Wehmuth und Verzweiflung aus! Um Vieles leichter gewogen ist Bärbchen's ebenfalls im ungeraden Takt geschriebene Arie in „Figaro's Hochzeit" durch das

schnellere Tempo, den nur in mittlerer Tonlage bleibenden, also der eigentlich leidenschaftlichen Accente entbehrenden Stimmumfang und durch die zwar ebenfalls in das Schmerzliche spielenden, aber nur den harmlosen Schmerz eines noch kindlichem Gemüthes zum Ausdruck bringenden Harmonieen. Zerlinens erste Arie ist — in der ersten Hälfte — im geraden Takt geschrieben, in mittlerer Tonlage, mäßig langsamem Tempo, mehr dem piano und mezzo forte, als dem forte zugewandt, sehr süß und schmeichelnd im Harmonischen und Melodischen. Alle diese Elemente deuten die heitere Seite an, nur das etwas langsame Tempo und der gerade Takt erinnern an die ernste. Aber Zerline ist doch wirklich beklommen und ängstlich, zum mindesten stellt sie sich so. Und als es ihr durch ihre Schmeichelkünste endlich gelungen, Masetto wieder freundlich zu stimmen, tönt sie ihren Jubel im ungeraden Takt aus. Werfen wir einen Blick auf die Arien des Figaro. Daß die erste von ihnen „Nun vergiß leises Flehn" im geraden Takt geschrieben, war nothwendig; denn sie muß durch das Marschtempo an das Soldatenleben erinnern, umspielt dieses aber, durch die ausgiebigste Benutzung der heitern Elemente der Musik in der Begleitung, in der lustigsten, anmuthigsten Weise. Die letzte Arie drückt ernste Erregung aus und ist darum im geraden Takt geschrieben; das ziemlich schnelle Tempo dient dem Ausdruck der Leidenschaft; schmerzliche Harmonieen verrathen die Wehmuth; aber mit unverkennbarer Deutlichkeit ist die heitere Seite, welche darum unerläßlich war, weil Figaro, der Alle verspottende, nun selber durch grundlose Eifersucht zum Spott Veranlassung giebt, durch einzelne rhythmisch-melodische Züge in der Führung der Singstimme und durch den spielenden Charakter der Begleitung dem beigemischt. Die erste Arie des Figaro, die ganz leicht und übermüthig schon ihrer Wortbedeutung nach ist, steht im ungeraden Takt. Im ungeraden Takt steht auch Florestan's schmerzvolles und theils energisches, theils rührendes Adagio. Aber ein eigener Beiklang milder Beruhigung ist dabei,

etwas sanft Schwebendes, das gerade dem ungeraden Takt sein Dasein verdankt. Die viel ernstere Vision, die darauf folgt, ist im geraden Takt. Der „Leyermann“ von Schubert mit seiner wilden Schmerzzerrissenheit steht ebenfalls im ungeraden Takt. Aber der „wunderliche Alte“ spielt seine Leier zum Vergnügen derer, die ihn hören; und gerade der Contrast der tiefsten Verzweiflung und des äußerlichen Spiels drückt sich in den klagenden Harmonieen, den zerrissenen Rhythmen, die sich dem ungeraden Takt gesellen, aus. Ein in anderer Beziehung interessantes Beispiel finden wir in Schubert's „Lindenbaum“. Durch das ziemlich langsame Tempo und die mittlere Tonlage wird, wenn wir zunächst bei dem Vorspiel und der ersten Strophe bleiben, der sanft schwebende Charakter des ungeraden Taktes einigermaßen eingeschränkt. Gewohnt, die Melodie unter der Stimmung der Textworte zu singen oder zu hören, empfinden wir dabei eine süße Melancholie. Aber die Melancholie hängt hier in der That zum Theil von den Textworten und von der Vortragsweise ab, die ein empfindungsvoller Sänger der Melodie zu Theil werden läßt. Eine gewisse ernste, innerliche Sammlung des Gemüthes liegt allerdings in den Tönen als solchen, vorausgesetzt daß das Tempo nicht übereilt wird; aber es könnte auch etwa die Freude an der stillen ruhigen Schönheit des Waldes, ja auch die an der Schönheit eines reinen, sittsamen Mädchens sein; König Heinrich am Vogelheerd könnte allenfalls auch so singen, ja selbst Heine's Lied „Du bist wie eine Blume“ würde die Melodie dulden. Im Ganzen liegt in ihr nichts mehr, als die innere Harmonie eines ernsten Gemüths, mit etwas Sehnsucht gemischt; wird dies Ernste und Sehnsüchtige durch den Vortrag etwas mehr in den Vordergrund gehoben, so tritt das Melancholische hervor. Daß die folgende Strophe, indem sie sich nach Moll wendet, düstern Schmerz ausdrückt, der sich in der dritten zur Verzweiflung steigert, in der letzten aber wieder durch die etwas variirte Wiederholung der Hauptmelodie zur Sehnsucht nach

innerem Frieden zurückgebildet wird, braucht kaum bemerkt zu werden. — Das erste Duett in »Cosi fan tutte« zwischen Fiordiligi und Dorabella beginnt mit einem leichten Andante im ungeraden Takt, das ganz den Charakter des Anmuthigen hat. Dann folgt ein Allegretto im geraden Takt, das den Ausdruck spielender Anmuth noch weiter treibt — und doch ist es gerader Takt. Aber nun sehe man den Rhythmus an, der in übermüthig spielenden Synkopen die eigentlichen Accente des geraden Taktes fast vollständig verwischt. Abgesehen davon, daß an diesem Beispiel wieder deutlich wird, in welchem Grade durch den bestimmten melodischen Rhythmus die natürlichen Takt-Accente verändert werden können, erkennt man auch, daß der Ausdruck ebenfalls eine andere Richtung dadurch erhält. Ein weiteres Duett in »Cosi fan tutte« (am Anfang des ersten Finale), in dem sich Wehmuth — allerdings in den anmuthigsten Formen — ausspricht, ist im geraden Takt geschrieben.

Diesen verschiedenen Mischungen der musikalischen Elemente entsprechen nun eben so verschiedene Seelenzustände und Seelenstimmungen. Man kann nicht beliebig Text und Musik vertauschen. Sarastro wird sein Gebet — auch wenn der Wort-Inhalt in den dafür geeigneten Rhythmus gebracht und die Tonart angemessen verändert würde — nicht zu der Melodie von Paminens Arie und Pamina den Text ihrer Arie nicht zu Sarastro's Gebetmelodie singen. Ein jedes Tonstück wird sich ergeben als mit einer bestimmten Charaktereigenthümlichkeit behaftet, als ernst oder heiter, erhaben oder anmuthig u. s. f., und durch die verschiedenartigen Mischungen der Elemente wird sich eine große Individualisirung erreichen lassen. In der Gestalt des Comthurs z. B. finden wir die Erhabenheit des Strafgerichts, in der des Sarastro Erhabenheit mit Menschenliebe vereinigt; Alceste verkündigt uns die Erhabenheit aufopfernder weiblicher Liebe den erhabenen Schreckgestalten des Todes gegenüber u. s. w. Auch diese innerhalb desselben Gattungsbegriffs liegenden Gestalten

kann man nicht beliebig vertauschen. Die „Götter ewiger Nacht“ der Alceste würden für Sarastro eben so wenig passen, als Sarastro's weiche Melodieen für den Comthur u. s. w. Durch jedes mögliche Tonstück ist wenigstens, mag es so unbestimmt sein als es wolle, so viel gegeben, daß nur ein gewisser Umkreis von Persönlichkeiten und Stimmungszuständen damit in Verbindung gebracht werden kann. Bei Strophenliedern ist es indeß mitunter schon recht schwierig, den Inhalt einer einzelnen Strophe mit der Melodie, die meistens für die erste Strophe erfunden wurde, ausdrucksvoll zu vermitteln. Die bekannte Volksmelodie zu Heine's „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“, paßt sehr gut für die ersten beiden Strophen, aber nicht mehr für den Anfang der letzten „Den Schiffer im kleinen Schiffe ergreift es mit wildem Weh; er sieht nicht die Felsenriffe, er schaut nur hinauf in die Höh'“. Wie weit der Umkreis von Seelenzuständen reicht, den ein bestimmtes Tonstück zu beherrschen vermag, das wird von der Individualität desselben abhängen, und bei flüchtiger Ansicht wird es als wahrscheinlich gelten können, daß etwa die Arie der Gräfin in „Figaro's Hochzeit“: „Heil'ge Quelle“ für eine viel größere Zahl von Situationen würde gültig sein können, als die Arie des Florestan oder das Freudenduett zwischen Florestan und Leonore. Ob es Tonstücke giebt, die in der That nur für den einzigen Fall passen, für den sie componirt wurden, ist nicht so leicht zu entscheiden; aber auch hiervon kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleiben, wenn man erwägt, daß es dem Componisten möglich war, für alle individuellen Züge, die in der Dichtung enthalten sind, die entsprechenden individuellen Ausdrucksmittel in die Composition hineinzulegen. Nur darf man nie vergessen, daß es auch psychologisch darauf ankommt, daß auf einen bestimmten Charakter ein bestimmtes Ereigniß in der Poesie nothwendig eine bestimmte, nicht eine beliebige Wirkung hervorbringt (Seite 66).

Ehe wir weiter gehen und den Zusammenhang, in welchem

der für den charakteristischen Eindruck eines Tonstücks maßgebende Vortrag mit der Taktart und dem Notencomplex steht, näher zu untersuchen uns anschicken, ist — wenigstens vorübergehend — noch einer Thatsache Erwähnung zu thun, welche die Ansicht von der Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst nicht zu unterstützen scheint. Die Componisten des vorigen Jahrhunderts — in unserm Jahrhundert geschieht es seltener, ist aber ebenfalls vorgekommen — haben sehr häufig Arien, Chöre u. s. w. aus einer Cantate oder Oper u. s. w. in eine andere herübergenommen, zu einem veränderten Text, einer ganz veränderten Situation: Händel, Bach und Gluck vielfach, aber auch Mozart zuweilen noch. Zu den berühmtesten Tonstücken gehört in dieser Beziehung die Arie der Taurischen Iphigenie (1779) „O laß mich Tiefgebeugte weinen", welche Gluck im jugendlichen Alter (1751, also 28 Jahre früher) für die Oper „Titus" und für die Partie des Sextus geschrieben hat. Als seconda parte der Sextus-Arie dient derselbe Satz im $^3/_8$ Takt, der in der Taurischen „Iphigenie" von der Priesterin selber und dem Chor ihrer Gefährtinnen während der Gedächtnißfeier, welche für Orest stattfindet, angestimmt wird und den Gluck schon in der Zwischenzeit für die „Iphigenie in Aulis", als diese von den Griechen bei ihrer Ankunft im Lager begrüßt wird, benutzt hatte. Die Situation in der „Iphigenie" ist diese, daß Iphigenie so eben den gewaltsamen Tod ihrer Eltern und den ihres Bruders vernommen hat und in ihrer Einsamkeit und Verlassenheit, fern von den Griechen, im Lande und im Dienste von Barbaren, die Grausamkeit ihres Schicksals beweint. In der Oper „Titus" nimmt Sextus, des versuchten Kaisermordes angeklagt, von Vitellia Abschied: „Wenn du auf deinem Antlitz ein leises Wehen fühlst, so sage: das sind die letzten Seufzer meines Treuen, der für mich stirbt. Meinem entschwundenen Geiste wird die Erinnerung an solche Leiden süß sein, wenn ein solcher Lohn ihnen folgt." Auch in diesem Fall ist es der Ernst der Todesstimmung und des letzten Abschieds von Allem, was auf

der Erde Werth hatte, der die Situation beherrscht. Aber freilich in der „Iphigenie" ist es das reinste sittliche Pathos, an das sich der Schmerz der Vereinsamung knüpft; in der Arie des Sextus bildet leidenschaftliche Sinnlichkeit und das Bewußtsein einer verbrecherischen That den Hintergrund. Es ist nun interessant, die kleinen Veränderungen wahrzunehmen, die Gluck in der „Iphigenie" mit der Titus-Arie, welche nach dem, was oben mitgetheilt wurde, fast der Lieblingsgesang seines Lebens gewesen zu sein scheint, vorgenommen hat. Da sie in ihrer ursprünglichen Form heute so unbekannt ist, daß selbst Schmid (Gluck's Leben und tonkünstlerisches Wirken; 1854) nichts davon weiß, daß sich eine seconda parte dabei befindet und daß dieselbe mit dem Chorgesang in der Aulidischen „Iphigenie" und dem Trauergesang in der Taurischen identisch ist, und da die K. Bibliothek in Berlin die Oper besitzt, so ist in der Notenbeilage No. I die Singstimme zu genauerer Vergleichung mitgetheilt, für die prima parte in beiden Gestalten, für die schon wegen der Hinzufügung des Chors erheblicher abweichende seconda parte blos in der ursprünglichen Gestalt. Man wird finden, daß die Sextus-Melodie etwas melodischer ist — theils durch Verlängerung einzelner Noten, theils durch bogenförmige, tonleiterartige Uebergänge —, gelegentlich auch geradezu sinnlicher, durch kleine Verzierungen, Vorhalte, Triller, durch weitere Sprünge und die Berührung einer noch etwas höheren Tonlage. Es ist möglich, daß auch der Unterschied der französischen und italienischen Sprache für diese Abänderungen bestimmend gewesen ist; aber für die Wirkung macht das keinen Unterschied, die Iphigenien-Arie ist um einen Grad innerlicher und charakteristischer. In der Orchesterbegleitung ist es eine wesentliche Abweichung, daß die durchgehende Akkord-Melodie, welche in der Iphigenien-Arie die zweiten Violinen und die Fagotte mit ihrer düstern, melancholischen Klangfarbe gemeinsam haben, in der Sextus-Arie nur den zweiten Violinen zugewiesen ist. Fagotte kommen hier überhaupt nicht

vor (wenigstens nicht in der geschriebenen Partitur, welche sich auf der Bibliothek in Berlin befindet. Nun existirt aber die Titusarie auf derselben Bibliothek noch einmal, nämlich in einer geschriebenen Ariensammlung aus älterer Zeit, und in dieser Abschrift finden sich die Fagotte ebenfalls). Die Oboe ist in beiden Gestalten der Arie fast ganz unverändert. Doch ist ein Zug hervorzuheben. Man wird bemerken, daß schon die ersten Takte der Singstimme eine kleine rhythmische Abweichung enthalten und daß die italienische Fassung die mehr symmetrische, die französische die accentuirtere ist. Die letztere war es aber, welche der Tonphantasie Gluck's zuerst vorschwebte; denn im Vorspiel anticipirt die Oboe die Melodie sowohl im „Titus", als in der „Iphigenie" in der accentuirten Form. Die seconda parte ist im „Titus" viel gedrängter, als der Chorgesang in der Taurischen „Iphigenie" — schon aus dem Grunde, weil sowohl hier, als in der prima parte der begleitende Chor fehlt.

Nach dem eben Mitgetheilten würde also Gluck's Arie kaum als ein Gegenbeweis gegen denjenigen, welcher eine bestimmtere Ausdrucksfähigkeit der Musik behauptet, angeführt werden können. Denn die Situationen sind nahe verwandt und für das, was sie unterscheidet, hat Gluck Abweichungen eintreten lassen, deren Eindruck auf das Gemüth nicht zu unterschätzen ist. Ein schwierigerer Fall von Unterlegung eines andern Textes unter ein schon vorhandenes Tonstück findet sich bei Seb. Bach. In seinem Weihnachts-Oratorium sind mehrere Arien und Chöre enthalten, die er einer weltlichen Cantate „Die Wahl des Herkules", welche sich in der Original-Handschrift auf der K. Bibliothek zu Berlin befindet, entnommen hat. Die eine derselben hat in dem Weihnachts-Oratorium folgende Worte:

„Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh',
Wache nach diesem für Aller Gedeihen;
Labe die Brust, empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen."

Im „Herkules“ singt die Wollust:

„Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh',
Folge der Lockung entbrannter Gedanken;
Schmecke die Lust der lüsternen Brust,
Und erkenne keine Schranken.“

Auf der einen Seite war also der schuldlose kindliche Schlaf, auf der andern der wollüstige Schlaf darzustellen, ein Gegensatz, der doch groß genug ist, um auch in der Musik einen verschiedenartigen Ausdruck zu verlangen. Es ist aber nicht zu vergessen: erstens, daß Bach seine Cantaten nicht für den Druck, sondern für den praktischen, zunächst einmaligen Gebrauch bei dem Gottesdienst der Kirche, an der er angestellt war, schrieb, daß mitunter die Zeit drängen und es ihm insofern willkommen sein mochte, wenn er unter ältern Compositionen etwas im Großen und Ganzen Passendes bei der Hand hatte; zweitens, daß die Gebundenheit des kirchlichen Styls fast alle Componisten jener Zeit und Bach noch mehr, als die meisten andern, bei weltlichen Compositionen beherrschte und daß der musikalische Ausdruck lockerer Sinnlichkeit jener Zeit überhaupt in unserm heutigen Sinne fremd war; eine Venusberg-Musik existirte eben noch nicht, und was damals in dieser Richtung geschaffen wurde, wie etwa in Gluck's doch einige Decennien späterer „Armida“ oder selbst in Mozart's noch späterem „Don Juan“, hat im Verhältniß zu den gegenwärtig dafür gebrauchten Ausdrucksweisen einen ziemlich unschuldigen, fast sittlichen Ton. Nun haben aber doch beide Texte einen gemeinsamen Ausgangspunkt: die süße Ruhe des Schlafes, die bei dem Kinde nur der wollüstigen Träume entbehrt; und da der Ausgangspunkt derselbe ist, so paßt der Anfang des Tonstücks mit seiner süßen Melodie, seinen langgezogenen Tönen in ganz vollkommener Weise auch für den Herkules-Text; nur für die „Lockung entbrannter Gedanken“, für „die lüsterne Brust“ und das Gefühl der „Schrankenlosigkeit“ fehlen die charakteristischen Töne. Aber sie fehlen eben nicht der Musik als

solcher, sondern dem Cantor der Thomasschule, der die Sache selbst entweder nicht kannte oder ihren realistischen Ausdruck in die Kunst nicht hineinziehen wollte. Zu erwähnen ist noch, daß die Arie der Wollust eine kleine Terz höher liegt, als die des Weihnachts-Oratoriums, und daß an ein Paar Stellen die höhere Oktave statt der tiefern gewählt wurde: die höhere Lage machte den Klang heller und insofern auch sinnlicher. Sonst sind keine Abweichungen von charakteristischer Bedeutung vorhanden.

Eine andere Arie heißt im Weihnachts-Oratorium:

„Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn!
Deine Wangen müssen heut' viel schöner prangen,
Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben!"

Im „Herkules" singt der Held selber:
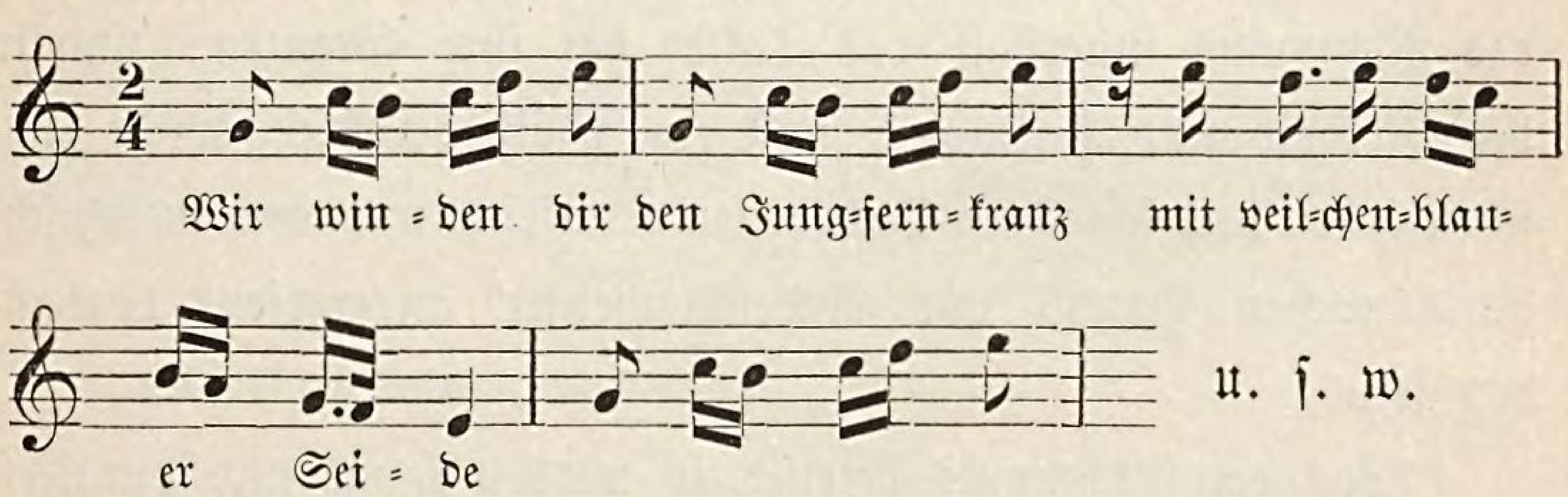
„Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,
Verworfene Wollust, ich kenne dich nicht.
Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen,
Hab' ich schon lange zerdrücket, zerrissen."

Dort soll also die Zärtlichkeit und Freude ausgedrückt werden, mit welcher der Heiland empfangen wird; hier die entschiedene Abwehr der verführerischen Wollust. Das scheint nun freilich ganz entgegengesetzt. Besonders zu bemerken ist noch, daß dort die Worte „Den Schönsten, den Liebsten", hier die Worte „Ich will nicht, ich will nicht" mehrmals als kurzer deklamatorischer Ausruf gesetzt sind, aber immer im Zusammenhang mit der weich fließenden Melodik des ganzen Tonstückes, so daß der feste, harte, staccatoartige Ansatz, welchen die Worte „Ich will nicht" zu verlangen scheinen, doch wieder nicht nur im Widerspruch mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden, sondern auch mit der Begleitung steht. Es ist indeß zu beachten, daß der Herkules-Text auch eine andere Auffassung zuläßt. Zunächst wird, selbst die entschiedenste Abwehr der Wollust seitens des Herkules vorausgesetzt, unbedingt etwas von den verführerischen Klängen derselben in das Tonstück hineingewoben werden müssen,

denn der Zuhörer soll es auch aus den Tönen merken, daß es sich um die Abwehr der Wollust und nicht irgend eines anderen beliebigen Feindes handelt. Zweitens aber kann man sich auch vorstellen, daß Herkules, indem er sie abwehrt, immer noch nicht ganz von dem Eindruck, den sie auf ihn gemacht, frei ist, daß er sich ihren Banden eben erst zu entreißen sucht. In diesem Fall würde das zärtliche Umstricktsein noch immer im Hintergrunde lauern, wenn auch mit leisen Accenten der Abwehr sich vermischend, und so gefaßt ist der Unterschied schon ziemlich gering. Bei dem Versuch, die Arie mit dem Herkules-Text zu singen, drängt sich die Ueberzeugung, daß es sich in der That so verhält, unwiderstehlich auf; es klingt immer durch: „Ich höre dich ja so gern, aber ich will nicht, ich darf nicht". Von reizender Naivetät und Wärme ist, so gefaßt, das gedoppelte „Ich will nicht". An einer Stelle erkennt man sogar ganz deutlich, daß die Arie ursprünglich zu dem Herkules-Text componirt ist. Denn die Melodie-Wendung im Mittelsatz zu den Worten „Deine Wangen müssen heut' viel schöner prangen" schmiegt sich noch um Vieles inniger und ausdrucksvoller den Worten des Herkules-Textes an: „Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen". In diesem zweiten Fall ist also nach unserer Ansicht der Widerspruch kaum vorhanden; denn wenn die „Zärtlichkeit", welche die Wollust einflößt, zwar im Verschwinden, aber noch nicht ganz überwunden ist, so sinkt der Unterschied von der Liebe, welche die Religion verlangt, auf ein Minimum herab. Die musikalischen Abweichungen zwischen der weltlichen und der religiösen Cantate sind übrigens für diese Arie bedeutender, als für die vorhergehende. Als etwas Eigenthümliches tritt ferner noch der Umstand hervor, daß in dem Kampf, welchen Tugend und Wollust um Herkules führen, die Tugend sich in einer Fugen-Arie, die später auch in das Weihnachts-Oratorium übergegangen, vernehmen läßt, während der Wollust das freiere Arioso zugetheilt ist; schon dadurch hatte also Bach den Gegensatz der verlockenden
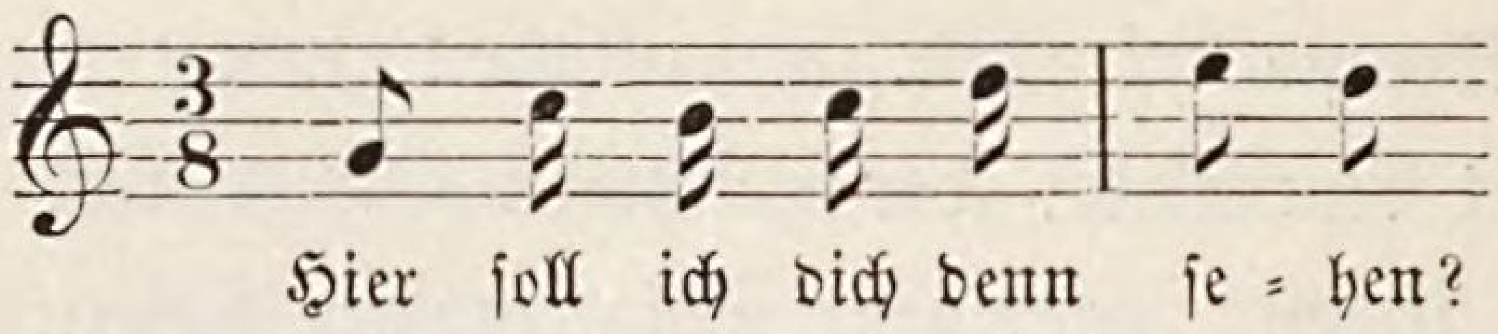
Sinnlichkeit und der geistigen Strenge musikalisch darzustellen gesucht.

Wir setzen nun unsere vorigen Betrachtungen weiter fort und wollen versuchen, über den Zusammenhang, in welchem Vortrag und Tempo mit dem wesentlichen Inhalt eines Tonstücks, nämlich mit dem Takt, der relativen Dauer und der Tonhöhe der Noten stehen, zu einem einigermaßen sichern Ergebniß zu gelangen. Denn von dem Tempo, so wie von den Stärkeverhältnissen und den Klangfarben hängt ein sehr wesentlicher Theil des bestimmten charakteristischen Eindrucks, welchen ein Tonstück hervorbringt, ab; und es fragt sich, ob der Vortragende darin einen freien Spielraum habe oder ob er durch die Natur des Tonstücks bis zu einem gewissen Grade gebunden sei. Daß der Takt der ursprünglichste Bestimmungsgrund für Unterschiede der Betonungen, also für den Gegensatz von forte und piano ist, wurde oben gezeigt (Seite 7). Auch daß der Rhythmus die Taktbetonungen mitunter verändert, wurde oben (Seite 26) entwickelt. Wie eng aber nun auch Melodie und Harmonie damit in Zusammenhang stehen, davon kann man sich nicht schneller und sicherer überzeugen, als wenn man den Versuch macht, irgend ein bekanntes Tonstück nur so umzulegen, daß, was z. B. vorher letzter Takttheil war, jetzt erster wird, also etwa so:



Man sieht sofort an diesem Beispiel — und jedes andere würde, in vielen Fällen noch auffälliger, zu demselben Ergebniß führen —, daß die größten Ungereimtheiten daraus entstehen. Die zwei ersten Takte würden allenfalls noch möglich sein, aber mit dem Uebergang zum dritten und im dritten und vierten ist
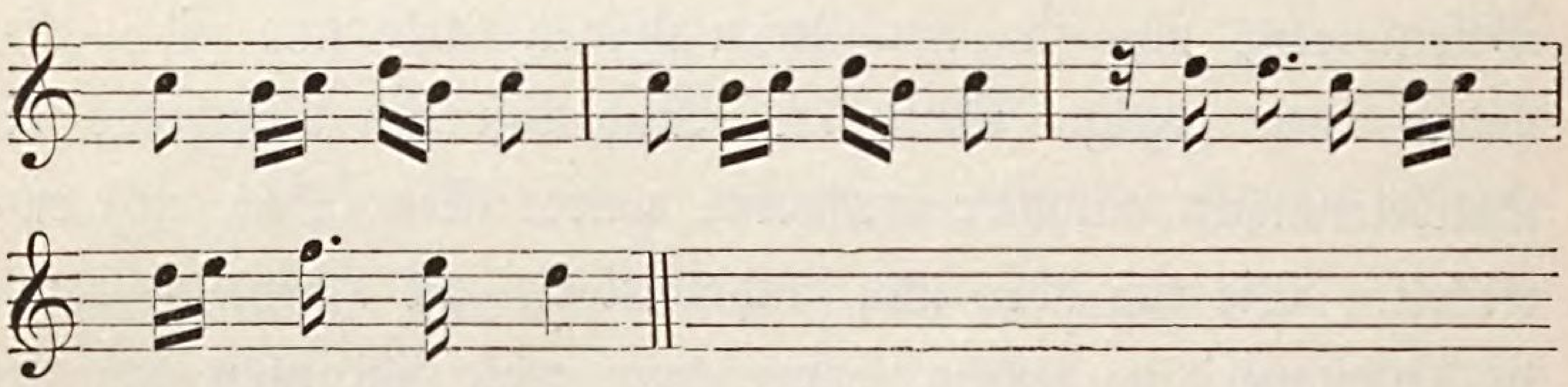
bereits die ästhetische Unmöglichkeit da, weil die guten Takttheile theils rhythmisch, theils melodisch bis zur Unkenntlichkeit verschwinden. Was aber den Anfang betrifft, so erinnern wir an Folgendes:



So fängt bekanntlich die erste Belmonte-Arie an. Gegen den Rhythmus des umgestellten Brautliedes, diesen als solchen betrachtet, wäre übrigens nichts einzuwenden. Er würde also lauten:



Setzt man dazu etwa folgende Melodie:



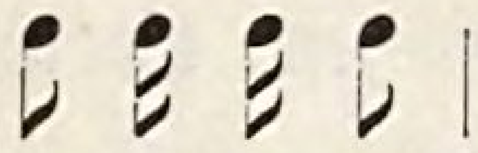
so ist der Widerspruch verschwunden. Man sieht hieraus ganz deutlich, wie ein bestimmter Rhythmus mit einem bestimmten melodisch-harmonischen Inhalt eng zusammenhängt. Die Freiheit des Rhythmus innerhalb des Taktes hat ihre Grenzen; und in der Melodie und Harmonie muß ein gewisses Gleichgewicht zwischen guten und schlechten Takttheilen einerseits und den melodisch-harmonischen Haupt- und Nebenmomenten andererseits vorhanden sein.

Was den Rhythmus betrifft, so werden lange und punktirte Noten auf guten Takttheilen immer natürlicher sein, als auf schlechten; da aber der Kampf gegen das natürlich Rhythmische innerhalb gewisser Grenzen ebenfalls berechtigt ist, so ist das entgegengesetzte Verfahren durchaus nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern hat die Vorzüge des Eigenthümlichen und Charakteristi-

schen. Wenn z. B. die Melodie von Seb. Bach's Arie „Hochgelobter Gottessohn" mit folgendem Rhythmus beginnt,
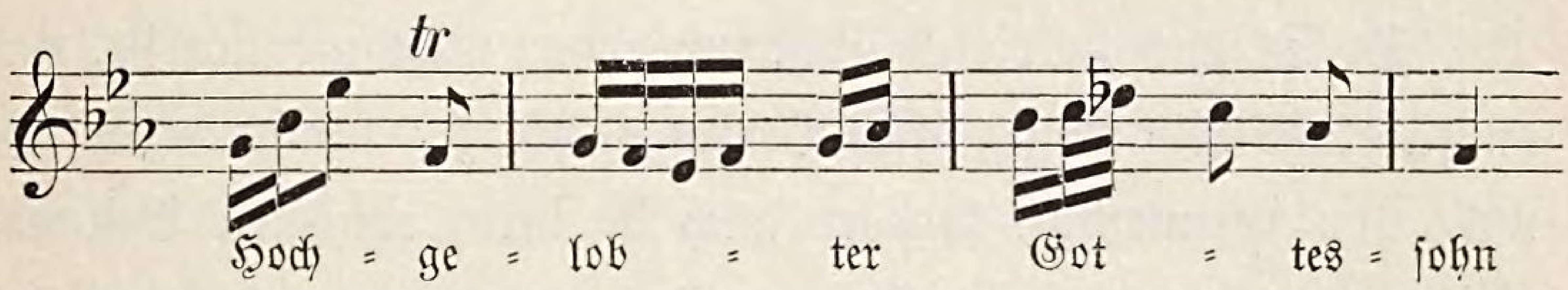


so ist dies nicht so natürlich, als wenn es hieße:

 u. s. w.
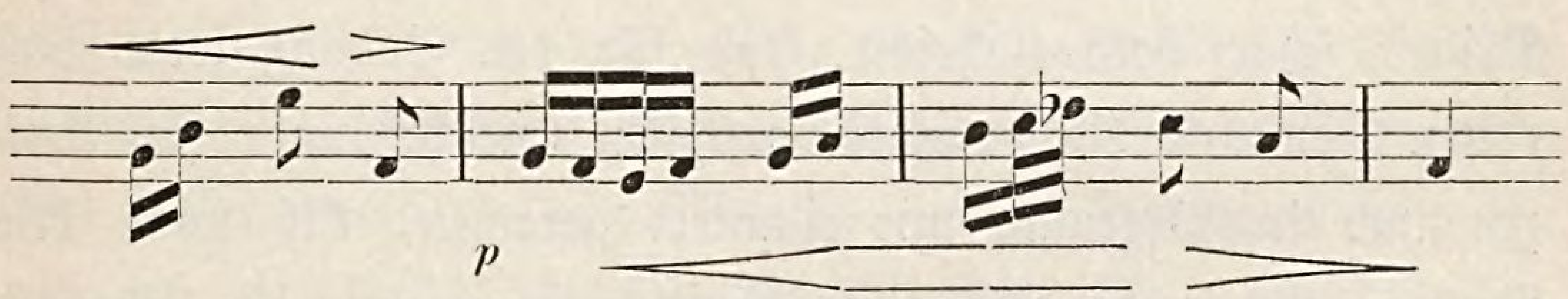
Nun ist hier aber gleich etwas über den Vortrag zu bemerken. Hieße es etwa so:



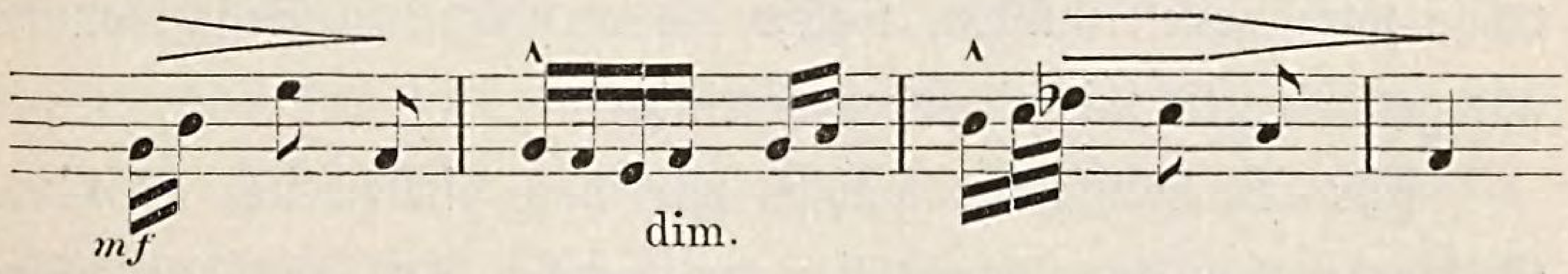
so würde das erste Sechzehntheil ganz leicht genommen werden müssen (als Auftakt), während es in der Bach'schen Form als Eintritt des Taktes — natürlich ohne übermäßige Heftigkeit — etwas hervorgehoben werden muß. Sehen wir uns nun auch die Melodie an:



Eine aufsteigende Melodie wird meistens crescendo gesungen. Nach diesem Gesetz wäre so zu bezeichnen:
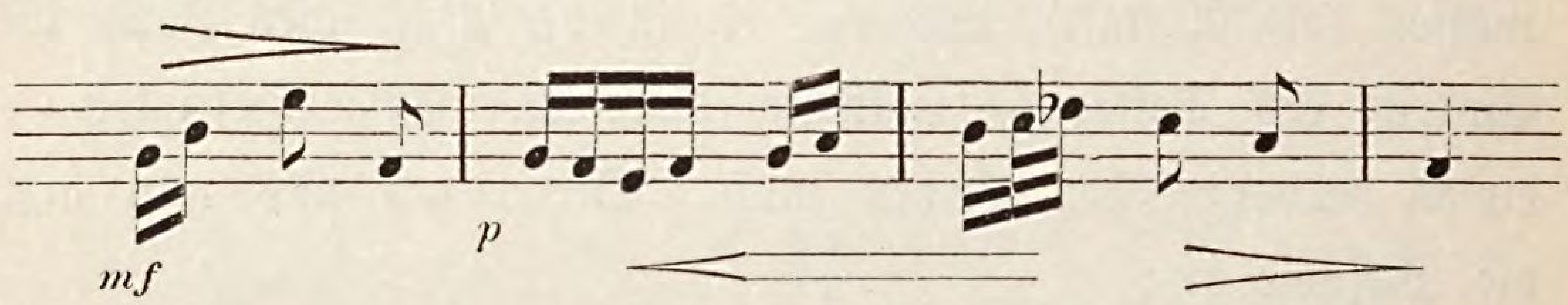


Nach dem rhythmischen also:



Die letztere Vortragsweise klingt, weil sie auf dem Rhythmus, d. h. auf dem Fundament der gesammten Tonkunst beruht,

ruhiger und natürlicher; die erstere wegen der großen Kraftsteigerung, welche bis zu einer gewissen Grenze den hohen Tönen im Verhältniß zu den tiefen erreichbar und theilweise auch erstrebenswerth ist, wärmer und inniger. Von keiner von beiden kann man sagen, daß sie absolut falsch sei; denn die eine von ihnen beruht auf dem rhythmischen, die andere auf dem melodischen Gesetz, welches letztere wieder von der Fähigkeit edler und schöner Kraft, welche die Skala des gesammten Tonreichs in der Tiefe anders, als in der Mitte, und in der Mitte anders, als in der Höhe besitzt, abhängig ist. Einseitig ist aber jede von ihnen und man könnte daher etwa in folgender Weise zu vermitteln versuchen:

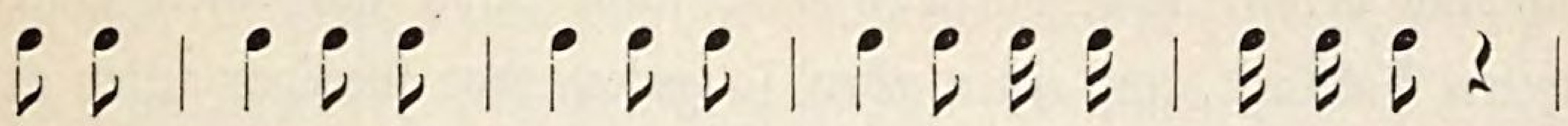


Da es uns in diesem Zusammenhang nicht möglich ist, eine ausführliche rein musikalische Vortragslehre zu entwickeln, welche nicht nur systematisch, sondern auch in ihren einzelnen Bestandtheilen ganz neu zu begründen wäre, mag auch noch so Vieles davon dem Gefühl des praktischen Musikers geläufig sein, so kommt es uns gleich bei dem ersten Beispiel darauf an, das Princip scharf hervorzuheben, daß für den Vortrag jedes concreten Tonstücks die verschiedenartigsten Gesichtspunkte sich kreuzen und in Gegensatz mit einander gerathen, daß somit dem Vortragenden zwar ein großer Spielraum gegeben ist, als objectiv am vollkommensten aber doch immer diejenige Vortragsweise wird gelten müssen, welche die verschiedenen Gesichtspunkte am geschicktesten mit einander vereinigt.

Für den Rhythmus wählen wir noch ein zweites Beispiel. Es wurde oben der Allegrettosatz im geraden Takt aus dem ersten Duett in »Cosi fan tutte« erwähnt. Der Anfang desselben lautet rhythmisch so:



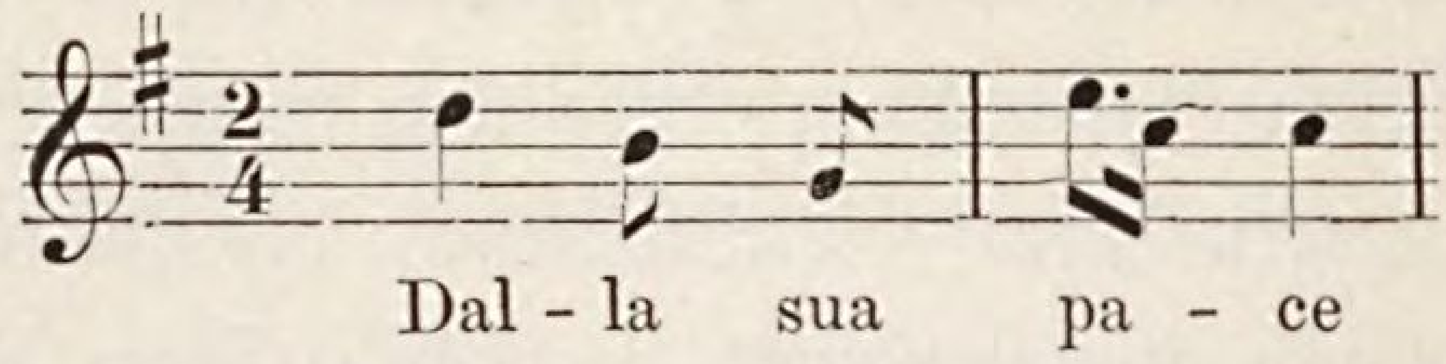
Man denke ihn sich also verändert:



Im ersten Fall wird die zweite Achtelnote der Melodie, diejenige, die den Takt beginnt, eine leise Betonung erhalten müssen, die in der andern rhythmischen Gestaltung ganz verschwindet; in der letztern dagegen bedarf die Viertelnote des stärkeren Accents. Wäre das Tempo ein langsames, so würde sogar die als Synkope erscheinende Viertelnote eines Schwelltons bedürfen, der doch wieder den Accent auf das dritte Achtel des Taktes, also auf einen relativ guten Taktheil legen würde, — eine Vortragsweise von Synkopen, die leider durch die übermäßige Gewöhnung an den keiner Schwellbarkeit fähigen Clavierton arg gefährdet wird; bei dem schnellen Tempo kann es höchstens nur ein leichtes Anschwellen sein, wodurch die ohne dasselbe vielleicht noch pikantere, dem Neckischen näher liegende Melodie an Anmuth gewinnt.

Wir haben gesehen, daß der Kampf, in welchen Melodie und Harmonie mit den Taktaccenten treten können, nicht jede mögliche Gestalt annehmen darf; aber ein lebendiger Gegensatz darf und soll allerdings daraus entstehen und eben hiervon hängt der Vortrag im Einzelnen ab. Betrachten wir zunächst das Verhältniß des Rhythmus zum Takt, so werden lange Noten das Bedürfniß des An- und Abschwellens hervorrufen. Man kann nicht sagen, daß jede lange Note einen vollkommenen Schwellton verlangt; es können bestimmte Gründe vorliegen, warum einmal eine längere Note in gleicher Dauer der Kraft ausgehalten, ein anderes Mal blos angeschwellt oder blos abgeschwellt wird, oder warum sich bei vollständiger messa di voce bald cresc. und decresc. gleichmäßig in der Zeitdauer vertheilen, bald das Anschwellen kurze, das Abschwellen lange Zeit einnimmt, oder umgekehrt; aber, wenn eben nicht bestimmte Gründe eine Abweichung erheischen, so darf gleichmäßiges An- und Abschwellen als Regel

gelten. Dabei wird nun sofort der Taktaccent verändert. Denn wenn die lange Note auf gutem Takttheil einsetzt, so wird dieser schwach betont und die Tonstärke kann etwa auf einen spätern guten Takttheil, auf einen eben so guten oder weniger guten oder auch auf einen schlechten fallen, Letzteres z. B. in der Arie des Ottavio:
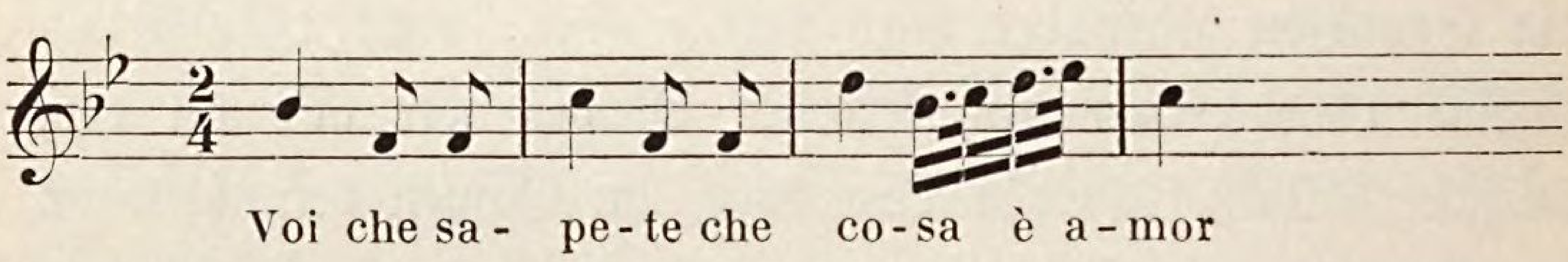


Bei dem langsamen Tempo derselben ist das d des ersten, das e des zweiten Taktes schon ziemlich lang; in beiden Takten wird die höchste Kraft des Tons mit dem Eintritt des zweiten Achtels zusammentreffen. Punktirte Noten werden in der Regel einen stärkeren Accent verlangen. Ueber Synkopen wurde bereits vorhin gesprochen.

Rücksichts der Melodie sind drei Gesichtspunkte in Betracht zu ziehen, das Verhältniß von Tiefe und Höhe, der leiterartige oder akkordische Fortgang und die Bedeutung der Intervalle.
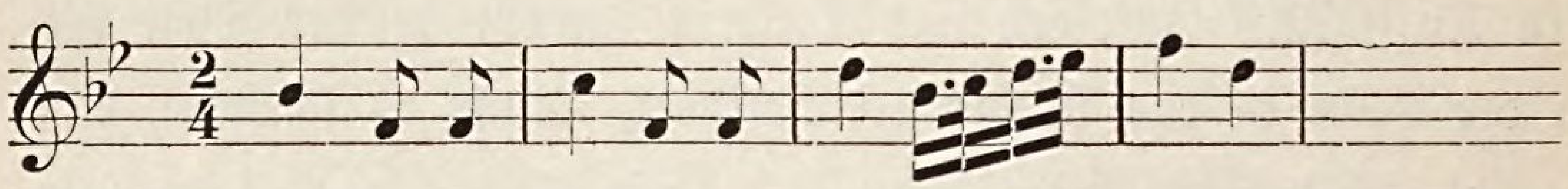
Es wurde bereits oben (S. 13) mitgetheilt, daß das Tonreich in der Tiefe sowohl wie in der Höhe — für das menschliche Gehör wenigstens — in das Nichts verschwindet. Die tiefsten sowohl, wie die höchsten Töne sind sehr schwach, die tiefsten dumpf und verworren, die höchsten fein und spitz. Der eigentliche Sitz starker Töne ist also in der Mitte. Nun kann aber jeder Ton, wie wir bereits sahen, auch durch Zunahme von Obertönen verstärkt werden; denn, genau betrachtet, ist jeder mit Obertönen behaftete Ton eine Mehrheit von Tönen, also schon darum stärker; er erscheint uns nur als ein Ton, weil die einzelnen Tonwellen, die im Luftraum zusammentreffen, so proportional sind, daß die eine Grundwelle des tiefsten Tons von den übrigen kleineren der höheren Töne nicht gekreuzt, sondern nur eigenthümlich gestaltet wird. Die höchste hörbare Oktave, vom siebengestrichenen f bis zum achtgestrichenen e, hat gar keine

Obertöne; das siebengestrichene e hat einen Oberton, das sechsgestrichene a zwei, das sechsgestrichene e drei u. s. f., der tiefste Ton von 15 Schwingungen der abstracten Möglichkeit nach 2730 Obertöne, da der höchste Ton 40960 Schwingungen hat, die mögliche Zahl der Obertöne sich aber berechnen läßt, wenn man die höchste mögliche Schwingungszahl (= 40960) durch die Schwingungszahl des Grundtons dividirt. Hiernach müßte es sogar scheinen, als ob der tiefste mögliche Ton, mit allen seinen Obertönen versehen, zugleich der stärkste sein müßte; und dies würde in der That wohl auch so sein, wenn jeder einzelne Oberton mit der höchsten möglichen Stärke hervorgebracht würde. In diesem Fall aber würden wahrscheinlich die mittleren starken Töne den Gehörseindruck der tiefen und schwachen verdrängen, wie denn auch in der praktischen Musik die Obertöne, wenn sie dem Grundton gegenüber allzu kräftig sind, recht deutlich als einzelne Töne vernommen werden. Bleiben wir also bei dem Stärkeverhältniß, das den Obertönen, im Ganzen betrachtet, im Verhältniß zu dem Grundton zukommt, so bleibt es auch dabei, daß in der Mitte des Tonreichs, wo Intensität und Volumen des Tons sich das Gleichgewicht halten, der natürliche Sitz der höchsten Kraft ist. Insofern das Tonreich sowohl in der Tiefe als in der Höhe in das Nichts verschwindet, könnte es scheinen, daß sowohl die äußerste Höhe als die äußerste Tiefe als Anfang und Ende zugleich gesetzt werden kann. Dennoch ist es, wie bereits oben (Seite 22) entwickelt wurde, richtiger, die Tiefe als Anfang und die Höhe als Ende zu betrachten; denn tiefe Töne machen langsame, hohe schnelle Schwingungen, das Langsame ist aber das Ruhigere, und die Ruhe ist das Anfangende; zweitens haben tiefe Töne große, hohe kleine Luftwellen, das Große steht aber dem Allgemeinen und Ganzen, das ebenfalls als das Anfangende zu setzen ist, näher als das Kleine. Insofern hat die Neigung, nach der Höhe zu die Töne crescendo zu nehmen, ihr gutes Recht; nur muß die Grenze dabei berücksichtigt werden, wo wegen der
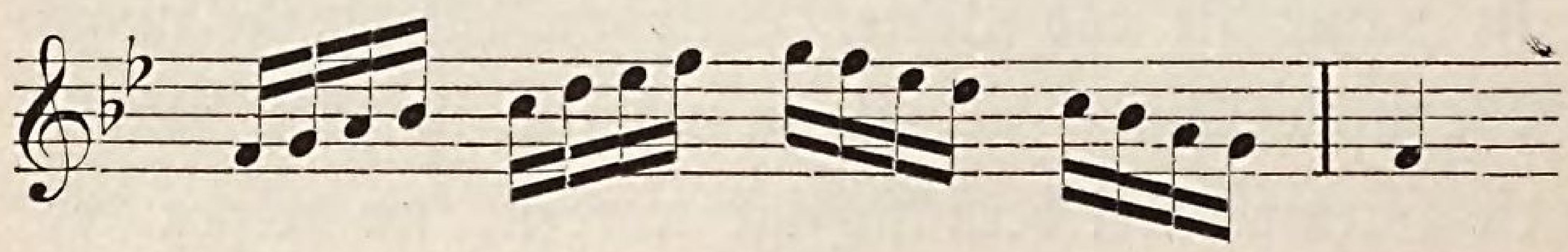
Qualität der Töne das Kräftige in das Grelle, Unangenehme übergeht, und die andere Grenze, die jedem einzelnen Instrument, jeder einzelnen Stimme durch seine besondere Qualität in der Höhe zugewiesen ist, wo also das cresc. ein Ende hat und in das decresc. übergeht. Das cresc. von der Höhe nach der Tiefe hat einen kleineren Spielraum, ist aber ebenfalls nicht nur berechtigt, sondern in einer gewissen hohen Tonlage sogar als das normal Gültige zu betrachten. Das Aufsteigen der Melodie ist daher ein für die Belebung des Rhythmischen ungemein wichtiges Moment. Nicht nur, daß die Accente, die auf gute Takttheile fallen, dadurch ungemein gesteigert werden; auch schlechte Takttheile können mitunter dadurch zu accentuirten werden, namentlich dann, wenn zugleich eine rhythmische Verlängerung der Taktnote dabei eintritt. In folgendem Beispiel aus „Figaro's Hochzeit"
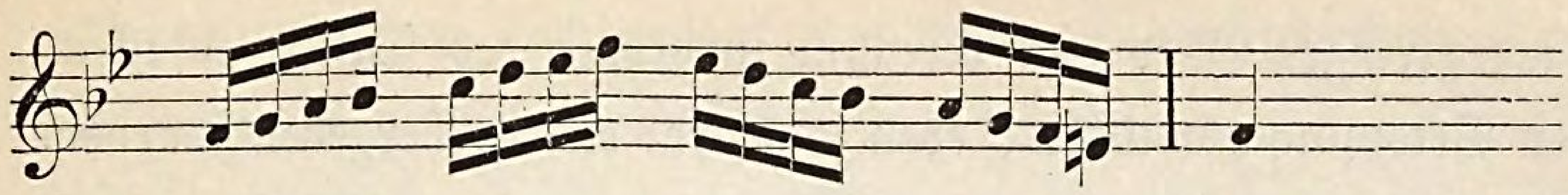


ist das c stärker, als das b, das d stärker, als das c, der aufsteigende Lauf dagegen decrescendo zu nehmen. Hieße es dagegen so:
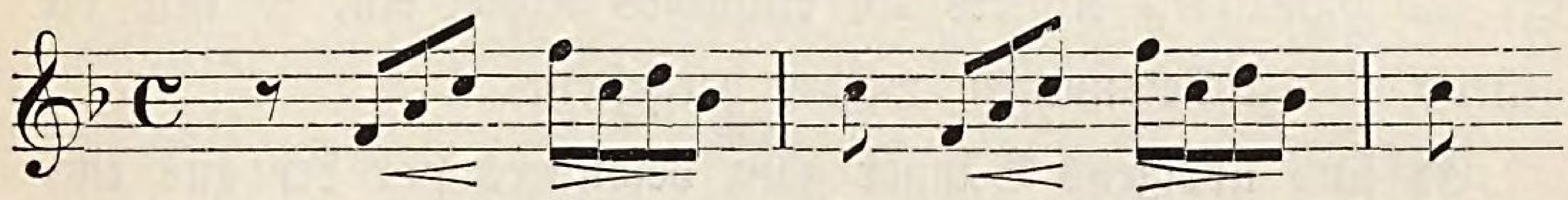


so würde das f wieder stärker sein, als die vorhergehende Viertelnote d und dieser Umstand würde auf den vorhergehenden Lauf ebenfalls einwirken und zu einem cresc. nöthigen. Man kann sich daher diese Regel merken, daß aufsteigende Läufe, wenn sie zu einem höhern accentuirten Ton führen, cresc., wenn zu einem tiefern, weniger accentuirten, decresc. zu nehmen sind. Von folgenden Passagen

 und

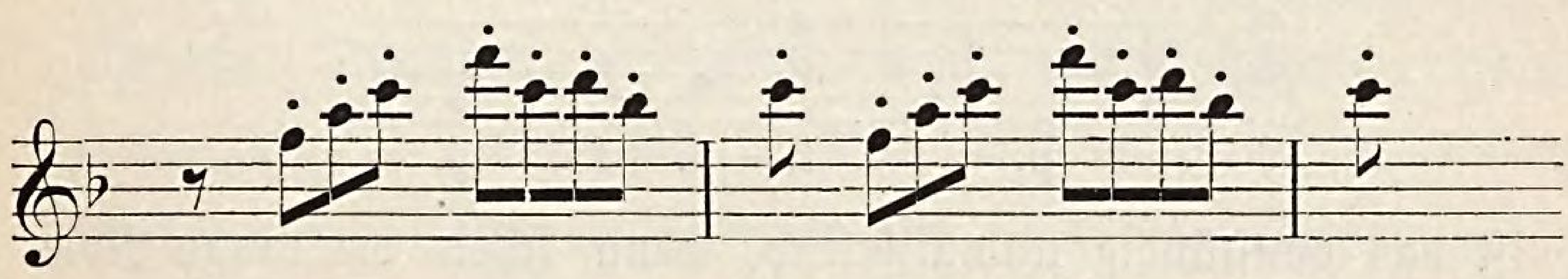


ist die erste besser cresc. bis zum g hinauf und von da ab decresc., die zweite besser ohne alles cresc., nur mit einer leisen Betonung des beginnenden f, auszuführen; doch ist die Regel nicht absolut zwingend.

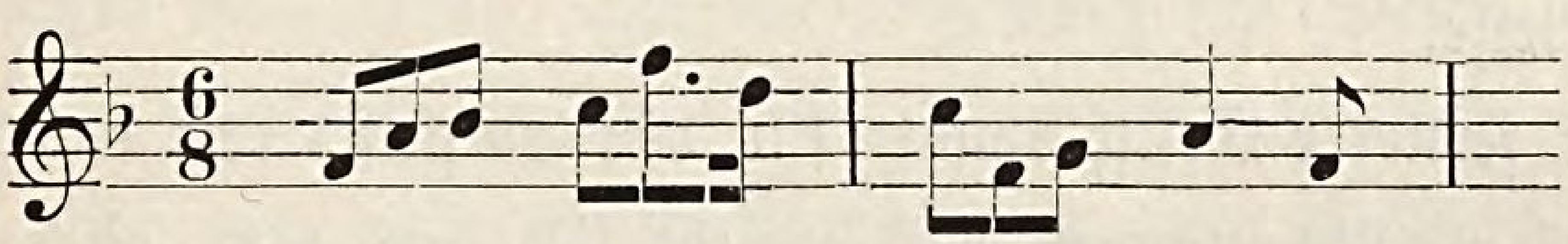
Nun hängt aber, wie bereits gesagt wurde, viel von der relativen oder absoluten Fähigkeit eines Tones je nach seiner Höhe für das forte ab. Folgende Passage



ist gewiß Jeder geneigt, wie hier vorgeschrieben, cresc. bis zum hohen f und von da ab decresc. auszuführen; wenn sie aber eine Oktave höher und staccato geschrieben ist, wie in der Arie der Königin der Nacht,
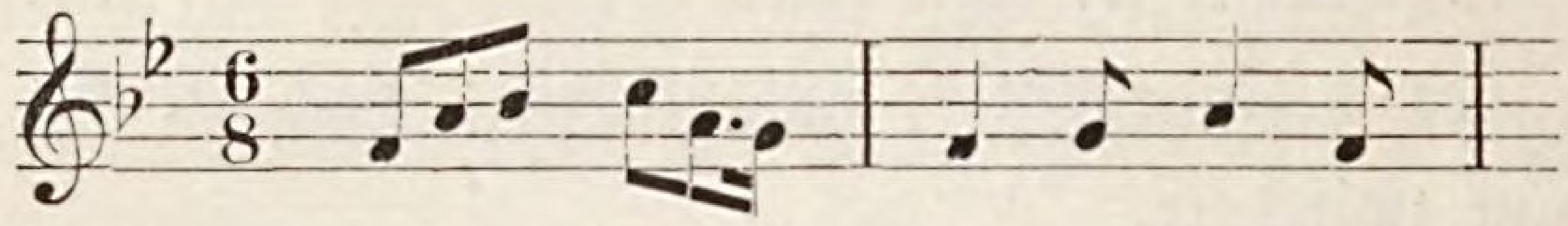


so ist das cresc. unzweckmäßig. In folgender Melodie
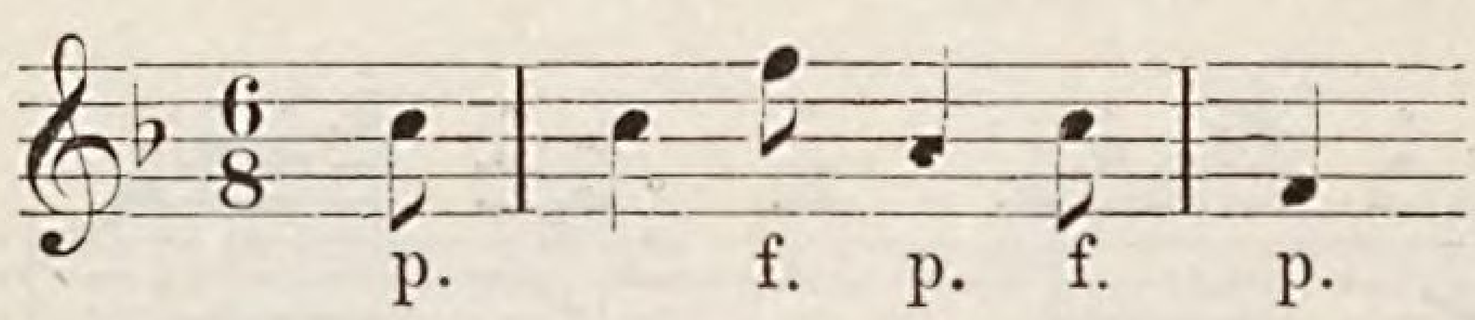


ist der Umstand, daß der höchste Ton der Melodie (f) zugleich ein punktirtes Achtel ist, genügend, um den schlechten Takttheil in der Kraft auszuzeichnen; denn es treffen hier zwei Motive zusammen, um die normale Taktbetonung zu stören, ein rhythmisches und ein melodisches. Gleichzeitig wird dies wieder die Ursache, daß auch schon der vorhergehende, aufsteigende Theil der Melodie ein cresc. erheischt oder wenigstens wünschenswerth macht. Wäre dagegen das f nur ein einfaches Achtel, so würde das eine M tiv wegfallen und der Ton dürfte nur um einen

ganz geringen Grad von der ihm innerhalb des Taktes zufallenden Betonung abweichen; eben so würde das vorhergehende cresc. wegfallen. Würde endlich die Melodie etwa in folgender Weise verändert:



so hätten wir auf dem fünften Achtel des Takts eine punktirte Note und absteigende Tonhöhe, woraus eine leichte Betonung, aber weniger stark, als in dem ersten Fall, folgen würde; tritt statt des punktirten Achtels ein einfaches Achtel ein, so sind die natürlichen Taktbetonungen wieder hergestellt.

Es sind übrigens Sänger ganz besonders vor der aus einseitiger Stimmbehandlung entspringenden Neigung, jeden hohen Ton stark zu singen, zu warnen. Wenn z. B. der Anfang der Susannen-Arie aus „Figaro's Hochzeit" in folgender Weise gesungen wird, wie es leider oft geschieht:



so ist das vollständig unmusikalisch, denn schon die lange Note auf den guten Takttheilen zwingt zu der entgegengesetzten Betonungsweise.

Ein fernerer Gesichtspunkt für den Einfluß, den das Melodische auf die Betonungen hat, ergiebt sich aus dem leiterartigen oder akkordischen Fortgang der Melodie. Das Leiterartige ist, weil es das melodisch Vermittelnde ist, weicher, das Akkordische fester, entschiedener. Wie sich alle die eben angeführten Motive vermitteln lassen, würde durch Beispiele leichter zu zeigen sein, als durch theoretische Auseinandersetzung; wir können aber in dem Zusammenhang einer ästhetischen Begründung der Tonkunst diesen Weg nicht betreten.

Eine weitere Begrenzung des Rhythmischen durch das Melodische liegt in den Intervallen. Wir entsinnen uns aus der

Begründung des Durdreiklangs, daß die Tonica (Grundton) das ursprünglich Positive, die Dominante (Quinte) das Negative oder Entgegengesetzte, die Mediante (Terz) das Vermittelnde war. Aus diesem Grunde haben Tonica und Dominante, wo sie mit rhythmischen Accenten zusammenfallen, einen entschiedeneren Charakter, als die weiche, milde Terz. Melodieen, in denen die Terz vorherrscht, z. B. in den „Nebensonnen" von Schubert, klingen außerordentlich mild, ja trotz des Durcharakters fast wehmüthig, wie auch weiche Menschen trotz ihrer Heiterkeit mitunter wehmüthig stimmen, weil man das Gefühl hat, sie seien nicht im Stande, den Stürmen des Lebens Widerstand zu leisten. Man vergleiche mit dem eben erwähnten Lied z. B. den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott", in welchem Grundton und Quint vorherrschen; diese Intervalle geben der Melodie Mark und Festigkeit. Die Modulation nach der Oberdominantseite hat den Charakter des Aufstrebenden, die entgegengesetzte den des sich Niedersenkenden. Die Septime im Dominant-Septimenakkorde hat ähnlichen Charakter, wie die Durterz. Moll stimmt ernst und wehmüthig; im Gegensatz zu Dur giebt es Anlaß zu dunklerer Klangfarbe. Unter den Dissonanzen wird die durchgehende Note leicht, der Vorhalt kräftiger genommen. Im Allgemeinen ist der Grundsatz festzuhalten, daß die Consonanz auf gutem, die Dissonanz auf schlechtem Takttheil steht; denn nur so trifft das melodisch und harmonisch Grundlegende mit dem rhythmisch Grundlegenden zusammen. So sehen wir denn auch fast ausnahmslos, daß die abschließende Consonanz eines Tonstücks auf gutem Takttheil steht, und in der Regel ist dies auch am Anfang der Fall. Da nun aber der vernünftig gegliederte Kampf zwischen dem Melodisch-Harmonischen und dem Rhythmischen das Lebenselement der Tonkunst bildet, so ist das scharfe Hervorheben der Dissonanz ebenfalls etwas sehr häufig Vorkommendes und wird Veranlassung zu den stärksten Accenten, sei es im Einklang mit dem Rhythmus, sei es im Gegensatz dazu. Man darf sich durch das häufige

Vorkommen davon nur nicht zu der Ansicht verleiten lassen, daß das Betonen der Dissonanz das Regelmäßige sei; denn dann wäre es das Regelmäßige, ein Tonstück mit Dissonanzen zu schließen. Die Dissonanz ist das Uebergehende, wie der schlechte Takttheil. Häufung der gleichzeitig erklingenden Stimmen läßt auf forte, Verminderung derselben auf piano schließen. Auffallende, unerwartete Modulationen in entlegene Tonarten verlangen bei ihrem Eintritt in der Regel starke Betonung.

Was das Tempo betrifft, so ist es viel leichter, mit prüfendem Gefühl das Richtige zu treffen, als einen zwingenden wissenschaftlichen Beweis zu führen. Denn mit dem Satz, daß ein Zeitmaß nicht so langsam sein darf, daß die Gliederung an den zu lang genommenen grundlegenden Zeitmomenten, und nicht so schnell, daß sie an der deutlichen Wahrnehmung der einzelnen kurzen Töne Schwierigkeiten findet, kommt man nicht sehr weit. Für die meisten Tonstücke läßt dieser Grundsatz noch einen sehr weiten Spielraum übrig. Es muß hier eben die Beurtheilung der melodisch-harmonischen Elemente hinzutreten und aus ihnen muß man entnehmen, ob die Absicht des Componisten mehr auf das Ruhige oder auf das Bewegliche gerichtet war. Nun kann aber das Ruhige streng oder mild sein und eben so das Bewegliche leidenschaftlich oder spielend. Endlich kann noch ein Mittleres zwischen diesen beiden Charakteren und dieses Mittlere ebenfalls als ernst oder heiter angenommen werden. In diese sechs Kategorieen — im Großen und Ganzen natürlich betrachtet — wird sich jedes Tonstück nach seinem Gesammtcharakter einfügen lassen und darnach wird man die Wahl des Zeitmaßes zu treffen haben.

Immer wird aber auch so ein gewisser Spielraum übrig bleiben, wie für das Tempo, so auch für alle übrigen Vortragsbestimmungen. Man kann wohl sagen, daß durch gleichmäßige Abwägung und Combinirung aller dabei zusammentreffenden Momente, wie wir das durch Beispiele anschaulich zu machen versucht

haben, sich der vollkommenste Vortrag ergeben wird; kleine Abweichungen davon werden aber nicht wesentlich stören, ja sie werden, geistvoll durchgeführt, mitunter sogar als interessante Individualisirungen gelten können. Auch ist ein vortragender Künstler übel berathen, wenn er während des Vortrags ein bis in das geringste Detail vorbereitetes Pensum zu absolviren sucht; die unmittelbare Wärme der Auffassung und Empfindung ist vielmehr eine so wichtige Voraussetzung für die Wirkung auf den Zuhörer, daß er sich, wenn er ein wirklicher und reifer Künstler ist, der sich nicht durch die augenblickliche Inspiration zu Thörichtem und Unmöglichem verleiten läßt, getrost der Stimmung des Moments überlassen kann. Ist er gerade so disponirt, daß ihm auch im Augenblick des Vortrags alles in der Composition Liegende mit der vollen Kraft der empfindenden Seele gegenwärtig ist, um so vorzüglicher wird seine Leistung sein; aber die Empfindung darf nicht zum Schweigen gebracht werden, selbst auf die Gefahr hin, daß sich das Kunstwerk und die Ausführung nicht vollständig decken.

In diesen Spielraum nun aber tritt der Sänger hinein mit der ihm ganz eigenthümlichen Aufgabe, dem Dichter und dem Componisten gleichzeitig zu genügen und jenes Mittlere zu finden, in dem sich Dichtung und Composition so nahe als möglich berühren.

Man könnte ja wohl die Ansicht aufstellen, der Componist selber habe die Töne schon der Dichtung so angemessen zu setzen versucht, daß der Sänger keine weitere Aufgabe hätte, als die Absicht des Componisten so genau als möglich zur Ausführung zu bringen, wobei denn auf den letztern die Verantwortung fiele, wenn der Ausdruck sich nicht als ganz ausreichend erweisen sollte. Diese Ansicht aber ist, wenn auch theilweise, so doch nicht vollkommen richtig. Denn wer kann wissen, ob dem Componisten, während er ein Gesangstück schrieb, die Melodie, die er erfand, als rein melodisches Gebilde oder unter der bestimmten Anregung

und Spiegelung des Textes, zu dem er sie erfand, vorschwebte? Daß eine Melodie, die eine mehr, die andere weniger, einen gewissen Umkreis von Seelenstimmungen und Vorstellungs-Combinationen in sich birgt, haben wir selber zugestanden. Wenn nun z. B. Schubert in seinem Liede „Am Meer" den Anfang der Melodie zuerst zu den Worten „Das Meer erglänzte weit hinaus im letzten Abendscheine; wir saßen am einsamen Fischerhaus, wir saßen stumm und alleine" und dann, nachdem die Thräne gefallen, zu folgenden Worten schreibt „Ich sah sie fallen auf deine Hand und bin auf's Knie gesunken; ich hab' von deiner weißen Hand die Thräne fortgetrunken", glaubt man da wirklich, daß in seiner Phantasie dieselbe jedesmal in ganz derselben Gestalt lebendig gewesen sei und nicht das erste Mal unter dem Eindruck der feierlichen Stille des im Abendscheine glühenden weiten Meers, das so wunderbar zu der stillen, zum Vergehen bestimmten Liebe sich fügt, das zweite Mal unter dem Eindruck jener heiß erglühenden Subjectivität, für die das erhaben sentimentale Naturbild doch nur den Untergrund bildet, also das eine Mal in feierlich gemessener Melancholie, das andere Mal wärmer aufstrahlend, bis an die Leidenschaft nahe heran, die am Schluß des Liedes gewaltig aufblitzt? — Glaubt man das wirklich — nun so glaubt man auch, daß Schubert vor lauter Musik nicht empfand, was der natürlichste, einfachste Mensch empfindet. Und alle die Componisten von Strophenliedern oder solche, die gelegentlich in einem Liede, einer Arie, einem Ensemblesatz zu einer und derselben Melodie verschiedene Worte, welche verschiedenen Gefühlsausdruck verlangen, gebrauchen, sie sollten der Meinung sein, daß diese Melodie trotzdem jedesmal ganz genau auf die gleiche Weise solle vorgetragen werden? In dem Quartett des ersten Akts im „Fidelio" wiederholt sich dieselbe Melodie in canonischer Weise viermal hintereinander. Das erste Mal singt sie Marcelline, das liebestrunkene, der Erfüllung ihrer kühnsten Hoffnungen sich sicher fühlende, sittsam erzogene Mädchen; dann

stimmt Leonore sie an, in verborgenen Thränen tiefsten Leidens und Bangens, dann der still beglückte, gutherzige, aber doch von aller Sentimentalität weit entfernte Vater Rocco, endlich der arme Jacquino, dessen „sich sträubendes Haar“ schon verräth, daß er eine dem niedern Leben angehörende Gestalt ist. Wenn man nun auch annehmen darf, daß der Adel Leonorens die ganze Scene wie mit einem Heiligenschein verklärt, so kann doch derjenige unmöglich glauben, daß Beethoven die Melodie von jeder dieser vier Personen auf ganz dieselbe Weise gesungen haben wollte, der sich erinnert, mit welcher Schärfe gerade Beethoven in seiner großen Messe und in andern Gesangcompositionen, z. B. dem Liederkreis an die entfernte Geliebte, den Ausdruck der Worte auf die äußerste Spitze trieb. Freilich darf an dem Tempo, an dem Rhythmus und an dem wesentlichen Verhältniß der Betonungen nichts geändert werden; aber dem Sänger bleiben noch genug andere Mittel übrig, um durch individuellen Ausdruck eine Melodie zu beleben. In dem Duett zwischen Belmonte und Osmin in „Belmonte und Constanze“ singt Belmonte „ich möchte gerne“; Osmin antwortet ihm genau in denselben Tönen und mit derselben Begleitung höhnisch „so hübsch von ferne“. Wer nur den rein musikalischen Vortrag gelten läßt, müßte verlangen, daß Osmin seine Melodie genau auf dieselbe Weise sänge, wie Belmonte; von Mozart wird Niemand eine solche Beschränktheit voraussetzen. Wenn die Beispiele aber, die wir angeführt haben, nun zu der Meinung Veranlassung geben sollten, der Sänger habe sich nur nach dem Text zu richten und seine Textauffassung der Composition ohne weitere Rücksichtnahme aufzudrängen, so müssen wir auch dagegen wieder Protest einlegen. Am deutlichsten läßt sich dies zeigen an solchen Texten, die von vielen Componisten in Musik gesetzt worden sind, z. B. »In questa tomba«, „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn“, „Du bist wie eine Blume“ u. s. w. Ein Sänger nun, der z. B. in Beethoven's Mignon-Lied Liszt's leidenschaftlich überspannte und in das Liszt'sche

Beethoven's, vom feierlich Gemessenen bis zu warmem Erglühen sich steigernde Auffassung hineintragen wollte, würde Verkehrtes thun. Schubert's und Löwe's „Erlkönig" sind in dieser Beziehung besonders belehrend. In dem ersteren singt der den Knaben lockende Erlkönig eine leiterartige weich kosende Melodie, in dem letzteren bewegt er sich in den Akkordtönen des Durdreiklangs. Dadurch ist er bei Schubert blos schmeichelnd, verführerisch, bei Löwe bleibt, so lockend er auch gesungen werde, etwas Hartes, Unverbundenes zurück. Die Tonleiter ist überhaupt etwas Entwickelteres, Vollkommeneres, als der blos elementare Dreiklang; darum erscheint der Geist bei Schubert in gewissermaßen menschlicher Gestalt, bei Löwe als eine elementare und darum Gefahr drohende Naturkraft. Soll die Angst des Kindes poetisch motivirt sein, so wird ein verständnißvoller Sänger auch bei Schubert dem Erlkönig etwas Unheimliches, Bangen Erregendes beizumischen suchen, damit aber der Melodie etwas aufdrängen, was nicht in ihr liegt; vom musikalischen Standpunkt aus wird er also besser thun, derjenigen Textauffassung sich anzuschließen, welcher der damals noch sehr jugendliche Tondichter folgte. In Schubert's und Mendelssohn's „Suleika": „Ach um deine feuchten Schwingen" liegt ein ähnlicher Fall vor. Bei Schubert tritt das sinnlich Begehrende, bei Mendelssohn das Bangende, Leidende mehr in den Vordergrund. Für den wahrhaften Gesangvortrag ist also stets auf jene Feinfühligkeit des Sängers gerechnet, welche in der Textauffassung das Nothwendige von dem verschiedenartig zu Deutenden unterscheidet, der Textauffassung des Componisten, wenn diese in die letzte Kategorie fällt, sich fügt, nun aber den Spielraum, welchen das Tonstück gewährt, zu Gunsten des poetischen Ausdrucks benutzt.

Es ist übrigens daran zu erinnern, daß auch schon in der Instrumentalmusik Melodieen, wenn sie sich wiederholen, meistens verschieden vorgetragen werden und daß auch darin bereits die Anerkenntniß eines freieren Spielraums liegt. Ein sehr gewöhn-

liches Vortragsmittel besteht darin, daß sie das eine Mal forte, das andere Mal piano gespielt werden, ein Mittel, das indeß häufig genug als leere Spielerei gemißbraucht wird. Ferner ist stets auf den Zusammenhang, in welchem eine Melodie auftritt, und auf die nähere Art und Weise, wie sie eingeführt wird, Rücksicht zu nehmen; dieser Gesichtspunkt ist sogar von höchster objectiver Begeutung. Eben so auf den Zusammenhang, in dem sie während ihres Erklingens steht, auf die Harmonisirung, das etwaige Hinzutreten anderer selbständiger Stimmen, so wie auf die Instrumentirung. Es giebt ein kleines, sehr wenig bekanntes und in dieser Beziehung äußerst interessantes Lied von Schubert „Klage" zu einem Hölty'schen Text. Die erste und zweite Strophe haben dieselbe Melodie, die letzte ist selbständig zu Ende geführt. Die erste Strophe heißt: „Dein Silber schien durch Eichengrün, das Kühlung gab auf mich herab, o Mond, und lachte Ruh' mir frohen Knaben zu"; die zweite: „Wenn jetzt dein Licht durch's Fenster bricht, lacht's keine Ruh' mir Jüngling zu, sieht's meine Wange blaß, mein Auge thränennaß". Der Sänger braucht gar nichts aus den Worten in den Vortrag der Melodie hineinzulegen, wenn er musikalische Empfindung hat, hat er nur der verschiedenen Harmonisirung zu folgen, die Schubert zu den beiden Strophen gesetzt hat; sie enthält den ganzen Text. Das Lied ist auch noch in anderer Hinsicht lehrreich; denn es zeigt, ein wie feines Gefühl Schubert für den Charakter, für den geistigen Gehalt der Harmonie hatte und daß er die einfachsten Toncombinationen schrieb, wenn der Inhalt eben dies Einfache verlangte. Dies Gefühl entschwindet den neueren Componisten und zwar gerade denen von Bedeutung mehr und mehr, weil sie von dem Ehrgeiz nicht lassen können, womöglich in jeder Akkordverbindung eigenthümlich und neu zu sein. Damit entschwindet ihnen aber auch der Sinn für das natürlich Ausdrucksvolle; denn es ist nicht möglich, einfache Seelenstimmungen durch künstlich verschlungene Toncombinationen wahrheitsgemäß zum
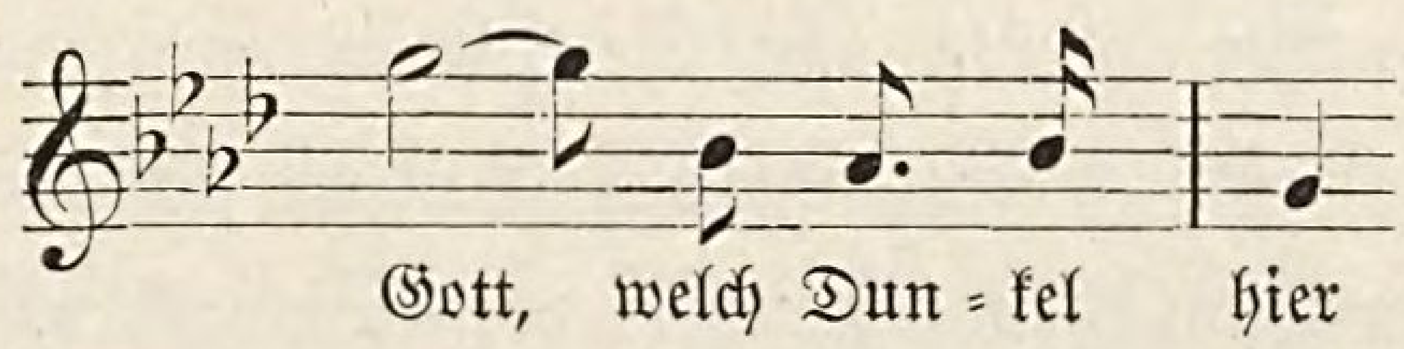
Ausdruck zu bringen. Auch hier zeigt es sich wieder, was vorhin bereits einmal bemerkt wurde, daß die wahre und bleibende Originalität nicht darin besteht, ganz von vorn anzufangen, sondern dem allgemein Menschlichen und Gültigen neue Entwickelungen zu entlocken.

Gehen wir nun näher auf die Vortragsmittel des Sängers ein, so bestehen sie zum Theil in der Benutzung des Spielraums, welchen das Tonstück gewährt: also in den etwaigen kleinen Veränderungen des Zeitmaßes und in der Verstärkung oder Schwächung der musikalisch nothwendigen Betonungen, zum Theil aber auch in der Wahl der Klangfarben, über welche das Tonstück selber mit geringerer Strenge gebietet und deren Mannigfaltigkeit bei der menschlichen Stimme eben so unerschöpflich ist, wie die Gradationen der Tonhöhe; ja selbst die Consonanten in ihrer Mannigfaltigkeit bieten eine Handhabe für bestimmten charakteristischen Ausdruck.

Die menschliche Stimme hat nämlich die außerordentliche Fähigkeit, alle die verschiedenen Klangarten, welche der natürliche und stimmbegabte Mensch oder, in noch gesteigertem Maße, der kunstgebildete Schauspieler zum Ausdruck der Empfindungen in sein Organ zu legen weiß, in musikalische Form zu bringen. Einfache bezeichnende Worte, wie etwa „Lust, Schmerz, Wehmuth, Hoffnung, Sehnsucht, Andacht, Muth, Furcht, Sorge, Anmuth, Liebe, Haß" u. s. w. lassen sich eben so charakteristisch sprechen, als singen, und so erhält schon der einzelne musikalische Ton durch das bestimmte Klanggepräge, das ihm gegeben werden kann, einen bestimmten Ausdruck. Mitunter kann der zufällige Sprachlaut, bei dem die Sprache zur Bezeichnung einer bestimmten Vorstellung stehen geblieben ist, ein Hinderniß des Ausdrucks bereiten oder demselben förderlich sein, wie denn z. B. das geschlossene U in „Muth" und „Ruhm" der Klangfarbe, welche dem Sinn nach die richtige wäre, ungünstig ist, während in dem Worte „Schmerz" Alles zusammentrifft zu einer ausdrucksvollen Malerei

des Wortsinnes, das kräftige Sch, das der weichsten und energischsten Hervorbringung fähige M, das offene E u. s. w. Diese Zufälligkeiten sind aber nur individuelle Einschränkungen, das allgemeine menschliche Sprachdarstellungsvermögen ist in dieser Richtung ein unbegrenztes.

An den einzelnen Ton, das einzelne Wort schließt sich die musikalische Phrase an. Die Töne z. B., mit welchen Florestan's Recitativsatz beginnt:



die in diesem Wortsinn langsam und mit schmerzlich klagender Färbung zu singen sind, könnten, wenn wir von dem musikalischen Zusammenhange, in dem sie stehen, und von der vorangehenden Orchesterbegleitung absehen, auch ganz anders erklingen. „Gott, dich seh' ich hier" würde ein kräftig einsetzendes g, schnelleren Rhythmus und eine andere Klangfarbe verlangen. Ist aber derjenige, der sie ausspricht, tief gebeugt und gerührt, so würde der Rhythmus doch wieder langsam, der Ton ruhiger und weicher sein müssen; oder ist es ein Feind, der plötzlich von ihm erblickt wird, so würde der Ton scharf, schneidend, und der Rhythmus noch schneller sein müssen. Das Studium einzelner Töne und einzelner Phrasen ist indeß immer nur ein vorbereitendes; um das einzelne Wort, den einzelnen Satztheil, den einzelnen Satz richtig zu verstehen, bedarf es der Kenntniß des gesammten poetischen Zusammenhangs, der allein richtiges Verständniß gewährt; um den einzelnen Ton, die einzelne musikalische Phrase im richtigen Tempo, mit richtigen Betonungen und richtiger Klangfarbe zu nehmen, bedarf es der Kenntniß des musikalischen Zusammenhangs. Sänger vergessen Beides leicht, weil sie viel mit der richtigen musikalischen Tonbildung zu thun haben. Wenn Sarastro singt „In diesen heil'gen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt, kann kein Verräther lauern, weil man dem

Feind vergiebt", so hört man häufig genug, wie die Worte „kann kein Verräther lauern" für den Sänger Veranlassung werden, nun des Basses Grundgewalt ertönen zu lassen und mit ihr den Verräther gleichsam niederzuschmettern; sie dürfen nun zwar mit etwas erhobener Stimme gesungen werden, müssen aber doch im Wesentlichen mild und sanft erklingen, denn die folgenden Worte „Weil man dem Feind vergiebt" verlangen es so. Die wahre Interpretirungskunst des Sängers besteht daher darin, nachdem er das richtige Verständniß für die Worte aus der Einsicht in den dichterischen Zusammenhang des Ganzen sich erworben hat, in den rein musikalischen Charakter der Composition sich hineinzufühlen, den Vortrag zu ermitteln, welcher dieselbe — abgesehen von den Worten — am vollkommensten zur Geltung bringen würde, und nun den Spielraum, welcher ihm gelassen wird, für seine Textauffassung zu benutzen. Es kann dabei allerdings der Fall eintreten, daß er etwas in die Composition hineinlegt, das der Componist selber nicht gewollt hat — mitunter zu dessen Verdruß, mitunter aber auch zu seiner Befriedigung, denn Sänger dringen nicht selten feiner in das psychologische Gewebe eines darzustellenden Charakters ein und kennen die Ausdrucksmittel der menschlichen Stimme besser, als der schaffende Musiker. Lessing gesteht in seiner Hamburger Dramaturgie unter gewissen sehr einschränkenden Bedingungen dem Schauspieler das Recht zu, gelegentlich den Dichter zu verbessern; dieses Recht ist auch dem Sänger gegenüber dem Componisten nicht ganz abzustreiten, natürlich nur hinsichts der Auffassung. Immer aber wird es sich um die möglichst vollkommene Vermittelung zwischen dem dichterisch und musikalisch Gegebenen handeln und es hat aus diesem Grunde die Reproduction des Sängers in höherm Grade den Charakter freier Production, als die des Schauspielers oder ausübenden Musikers. Denn die beiden letztern haben ein Gegebenes vor sich, der Sänger hat zwei selbständige Kunstwerke, deren geheimes

Band ihm zu entdecken und gewissermaßen selbständig hervorzubringen obliegt.

Wie weit nun der musikalische, durch den Gesang verstärkte Ausdruck reicht, würde sich am sichersten durch Analyse zahlreicher Tonstücke ermitteln lassen. Arbeiten dieser Art sind aber ohne die lebendige Ausführung durch Wort und Ton immer nur unvollkommen verständlich. Wir müssen daher an dieser Stelle darauf verzichten und uns darauf beschränken, um wenigstens einen geringen Einblick in die Ausbeute, die dabei zu erwarten ist, zu gewähren, ein einzelnes Tonstück näher zu betrachten. Italienische Gesangmusik ist die vielsagendste, die es giebt, und daher am wenigsten für unsern Zweck geeignet. Der Deutsche, der dies empfindet, stellt sie daher oft zu gering und indem sich diese Geringschätzung auch auf den deutschen Sänger überträgt, singt dieser sie denn in der That nichtssagend, weil er nicht ahnt, wie sehr sie sich durch den lebendigen Vortrag zum Charakteristischen steigern läßt. Hört man dann eine auf der deutschen Bühne unbedeutend klingende Melodie von italienischen Sängern, so muß man sich mitunter eingestehen, daß das Unbestimmte doch nicht so ganz gestaltungsunfähig war. Deutsche Musik ist schon musikalisch bestimmter individualisirt und darum auch ausdrucksvoller. Wir wählen daher ein deutsches Gesangstück: die Arie des Florestan, wobei wir ausdrücklich hinzufügen, daß gerade Beethoven ganz besonders bestrebt war, die Welt der Töne zu bestimmtem, charakteristischem Ausdruck zu entwickeln.

Unsere Beweisführung wird freilich nicht im Mindesten im Stande sein, mit zwingender, gleichsam mathematischer Nothwendigkeit zu beweisen; sie wird sich überwiegend auf das Gefühl stützen müssen, aber auf dasselbe Gefühl, von dem der praktische Musiker, Dichter und Sänger geleitet wird. Sie wird stets von dem Gedanken ausgehen, daß es sich nicht um ungefähren, sondern um den treffendsten Ausdruck eines Charakters, einer

Situation, einer Stimmung handle. Wenn z. B. eben vorher bemerkt wurde, daß zu den Anfangs-Noten des Florestan-Recitativs, wenn von dem musikalischen Zusammenhang abstrahirt würde, auch die Worte gesetzt werden könnten „Gott, dich seh' ich hier", so wurde doch Eins übersehen: daß auch diese Töne in Moll gesetzt sind und daß damit der Ausdruck von etwas Gleichgültigem oder ungemischt Freudigem ausgeschlossen ist. Bei der heute herrschenden krankhaften Neigung, die einfachen harmonischen Combinationen, die natürlichen Tonfolgen, die ungezwungenen Rhythmen als „trivial" zu verschmähen, erstirbt freilich der Sinn für das Ausdrucksvolle mehr und mehr, und ein richtiger moderner Tonsetzer findet nichts Auffallendes daran, wenn er zu dem harmlosesten poetischen Inhalt die verwickeltsten Tonreihen setzt. Mit einer in dieser Weise verkünstelten Phantasie wird freilich eine Verständigung unsererseits unmöglich sein. Wir setzen jenes Feingefühl voraus, das jeder bedeutende productive Mensch hat. Nehmt einen gewöhnlichen Zeitungsleser, der etwa Hanslick's musikalische Kritiken liest, so werdet ihr sehen, daß es ihn nicht wesentlich stören würde, wenn man ihm denselben Inhalt in einer andern, sehr viel gröbern Form bieten wollte. Hanslick aber, der ein sehr feinfühliger Schriftsteller ist, würde gestört werden; ihm ist jedes Wort, jede Satzverbindung von Wichtigkeit. Gesetzt aber auch, seine Leser würden eben so gestört, wie er selber, wenn seine Kritiken in einen schlechtern Styl übertragen würden, so würde doch — in vielen Fällen wenigstens — der Beweis schwierig sein, daß es eine Verschlechterung war, denn es handelt sich auch hier, wie in der Tonkunst, um jene Feinheiten, die für gröbere Naturen überhaupt nicht vorhanden sind, bei den feiner organisirten sich dem Gefühl verrathen, wissenschaftlich aber — wenn überhaupt — so doch erst am letzten Ende der Wissenschaft erweisbar sind. Wir nehmen also an, daß es mit dem Ausdruck auf das Genaueste genommen werde, gerade so genau, wie es Beethoven, wenn er zu einem gegebenen

Text Töne schuf, ohne allen Zweifel nahm, wie es Goethe nahm, wenn er die Gestalten, die in seiner Phantasie lebendig waren, in Worten reden ließ, wie sie das deutsche Ohr noch nicht vernommen hatte, und jeden Hinweis darauf, daß gewöhnliche Naturen ein solches Feingefühl nicht besitzen, daß z. B. in italienischen oder österreichischen Kirchen gottesdienstliche Handlungen von der profansten Musik begleitet werden und Aehnliches, müssen wir von der Hand weisen. Ob diese oder jene musikalische Wendung allenfalls auch fortfallen könne, ohne das Ganze zu gefährden, auch diese Erwägung muß abgewiesen werden; allein darum, ob das Ideal des musikalischen Ausdrucks in diesem oder jenem Falle erreicht sei, handelt es sich.

Die Florestan-Arie zerfällt in drei oder, wenn man will, in fünf Abschnitte: eine Instrumentaleinleitung, einen Recitativsatz, den langsamen Satz im $^3/_4$ Takt, das Più allegro ($^4/_4$) und das Nachspiel. Es ist für unsern Zweck interessant, daß ein Orchestersatz bei geschlossenem Vorhang die Arie beginnt. Uns dünkt, daß ein Zuhörer, der die Oper zum ersten Mal hörte, ohne sonst eine Kenntniß von dem Inhalt der Handlung zu haben, und einigen Sinn für die Sprache der Töne besäße, schon aus diesem Vorspiel entnehmen würde, daß jetzt Florestan selber, von dem er bisher nur gehört, vor ihm erscheinen soll. Er würde die herben, grellen Dissonanzen, die dumpfen Klänge, die einsamen Seufzer, die rührend flehenden, von der reinsten Unschuld des Herzens zeugenden melodischen Motive nicht etwa auf Leonore, sondern auf Florestan beziehen. Es ist etwas in der Musik enthalten, was auf die Sprache und Empfindungsweise des Mannes, nicht auf die des Weibes deutet; es ist auch etwas darin enthalten, was schweres, körperliches Leiden und die Nacht des einsamen Kerkers, nicht bloßen Seelenschmerz, wie bei Leonore, die außerdem auch noch durch eine größere Aktivität hätte gekennzeichnet werden müssen, zu verrathen scheint. So todesgefaßt und gebrochen kann nur Florestan, der dem Tode

Nahe, sein, nicht Leonore. Wir müssen indeß noch weiter gehen und das Instrumental-Vorspiel ganz außerhalb des Zusammenhanges der Oper darauf hin prüfen, für welche andere Fälle es wohl ebenfalls geeignet sein dürfte, wenn wir eben den höchsten Maßstab, den wir zu Grunde legten, festhalten wollen. — Da wir wissen, wie viel der Vortrag zu dem Eindruck, welchen ein Tonstück hervorruft, beiträgt, und da die von Beethoven vorgeschriebenen dynamischen Zeichen zu der Instrumentaleinleitung so zahlreich sind, daß sie ausreichen, um den Vortrag fast vollständig zu bestimmen, so verlohnt es sich wohl, auch diese Zeichen darauf hin zu prüfen, ob sie willkürlich hinzugefügt sind oder so aus den Tonhöhen- oder Taktverhältnissen von selber folgen, daß ihre Angabe für einen richtig empfindenden Musiker eigentlich überflüssig war. Um die Vergleichung zu erleichtern, ist die Partitur des Vorspiels im Notenbeispiel II mitgetheilt. Das Tempo »Grave« könnte nach dem Eindruck der ersten zehn Takte möglicherweise etwas zu schnell genommen werden; aber schon die melodischen Motive im elften Takt werden auf die richtige Fährte leiten, und es bestimmt sich von hier an das Tempo ziemlich genau durch die Töne selbst, als ♪ = 64, insofern wenigstens zugestanden wird, daß ein sehr geringer Grad langsameren oder schnelleren Zeitmaßes überhaupt nirgends auszuschließen ist und theils von individuellen theils von augenblicklichen Zufälligkeiten abhängt. Der erste und dritte Takt mit seinem durch das Streichquartett in vier Oktaven vom Contra- bis zum eingestrichenen f erklingenden Grundton sind piano, der zweite und vierte, den Bläsern zugetheilte mit seinen bis zum dreigestrichenen c und des hinaufreichenden Moll- und Dur-Akkorden forte vorgeschrieben — natürlich, denn der leere in tiefer Lage ruhende Einklang läßt eben so sehr die Absicht des piano, als der hochliegende vollstimmige Dreiklang die Absicht des forte vermuthen; es könnte aus irgend einem bestimmten Grunde auch entgegengesetzt verlangt werden und das müßte

dann allerdings ausdrücklich bezeichnet sein, denn es wäre nicht das Natürliche, sondern das Widernatürliche, wenn auch immer noch denkbar und für einen besondern Zweck möglicherweise angemessen. Vom fünften bis achten Takt wachsen Streich- und Blasinstrumente, die bisher getrennt auftraten, ineinander. Die erstern übernehmen das Akkordische und die letztern den Einklang. Die erstern ferner dominiren freilich noch im fünften und siebenten, die letztern im sechsten und achten Takt, aber wie jene sich in das erste Achtel des sechsten und achten Takts hinein fortsetzen, so diese in das erste Achtel des siebenten und neunten Takts. Statt des langen gehaltenen Tons in Takt 1 und 3 haben nun aber die Streicher vier von Achtelpausen durchbrochene Achtelnoten-Akkorde von Takt 5 bis zum Anfang von Takt 6 und von Takt 7 bis zum Anfang von Takt 8. Die Bläser aber haben einen gehaltenen Ton. Vorgeschrieben ist in Takt 5 piano und crescendo, in Takt 6 forte, in Takt 7 piano und crescendo, in Takt 8 forte, der Anfang von Takt 9 ist piano. Der piano-Einsatz der Streicher in Takt 5 und 7 ist eben so sehr, wie der forte-Einsatz der Bläser in Takt 6 und 8 nur die Consequenz von Takt 1—4; weil aber die Streicher an dem forte-Einsatz der Bläser Theil nehmen, mußten ihre Akkorde durch ein crescendo mit dem letzten forte vermittelt sein, und eben so ist wohl auch das eine ges und später das f der Fagotte und Hörner, wenn es auch nicht vorgeschrieben ist, als decrescendo zu denken, weil es eben zu einem piano führt. Wie Takt 5 und 7 eine gesteigerte Fortbildung von Takt 1 und 3 waren, so ist Takt 9 eine gesteigerte Fortbildung von Takt 5 und 7; piano beginnend, erhebt er sich schon auf dem zweiten Viertel zu einem forte einsetzenden, synkopenartigen Dissonanzakkorde, in dem sich Bläser und Streicher vereinigen; die anfangs getrennten Elemente verbinden sich immer inniger, so hebt sich auch der an ihnen haftende Gegensatz von piano und forte allmählich auf. Takt 10 kehrt wieder zum piano zurück; von Takt

11— 13 treten zwei melodische Motive auf, ein tief und ein hoch liegendes, jenes den Streichinstrumenten, dieses vorwiegend den Bläsern anvertraut. Die Accente, theils auf dem zweiten Viertel, theils auf dem sechsten Achtel des Taktes liegend, sind einfach melodisch zu erklären. Betrachtet man jedes der Motive für sich, als ein selbständiges Gebilde, so wird dem natürlichen musikalischen Gefühl die erste Achtelnote von beiden immer gleichsam als Auftakt erscheinen; es liegt hier also der Fall vor, daß die polyphone Stimmbehandlung mit den Grundaccenten des gewählten Taktes in Widerspruch tritt. Während aber das zweite Motiv in Takt 11 und 12 crescendo und decrescendo ist, ist es in Takt 13 bis zum Beginn von Takt 14 nur crescendo, und ganz mit Recht; denn, wie schon oben bemerkt wurde, ist das Aufsteigende in der Regel crescendo, das Absteigende decrescendo; in Takt 11 und 12 ging aber das Motiv von der Höhe nach der Tiefe zurück, während es in Takt 13 weiter fort nach der Höhe und außerdem zu einem auf gutem Takttheile einsetzenden Dissonanzakkorde schreitet. Dieser Akkord ruht nun zwei Takte hindurch (Takt 14 und 15), von der zitternden Bewegung der Streichinstrumente getragen und durch ein neu hinzutretendes, leise und dumpf erklingendes Paukenmotiv schauerlich belebt; in schroffem Gegensatz dazu treten in Takt 16 die Bläser wieder forte auf, von dem Tremolo der Streicher begleitet. Von Takt 17—20 halten die Streichinstrumente, mit Ausnahme der ersten Violinen, die natürlichen Taktaccente fest; nur die ersten Violinen, zum Theil unterstützt von den Bläsern, bringen ein neues Motiv, auf dem zweiten sowohl als auf dem dritten Viertel des Taktes, wodurch das zweite Viertel, im Widerspruch mit dem Takt, aber im Einklang mit dem Charakter des Motivs, ein sforzato erhält. Nun ist aber statt des sforzato das Motiv, wenn es auf dem dritten Viertel des Taktes erscheint, mit piano bezeichnet; und es fragt sich, ob dies eine willkürliche oder eine nothwendige Bezeichnung ist. Unserer Ansicht nach das Letztere;

denn auf dem dritten Viertel fällt das Ende des Motivs mit seiner neu beginnenden Wiederholung zusammen; es muß sich selber gewissermaßen ausweichen und wirkt nun als ein leiser Nachklang seiner selbst. In diesem Sinne ist es auch bei der Wiederholung in die tiefere Oktave gelegt. Takt 21—23 lassen ein neues Motiv hervortreten, zu dem sich das verkürzte Motiv aus Takt 11 gesellt. Daß diese drei Takte piano gehalten sind, erklärt sich theils aus dem Gegensatz gegen die vorhergehenden vier vorwiegend kräftigen Takte, theils aus dem Gegensatz des mit ihnen eintretenden versöhnenden Dur gegen die vorhergehenden Moll- und verminderten Septimenakkorde; aus diesem Zusammenhang ist es auch zu erklären, daß die Synkopen des diese drei Takte beherrschenden melodischen Motivs mit keinem Accentzeichen versehen sind; auch sie sollen den beruhigenden Gesammteindruck nicht stören. So ist denn auch das verkürzte Motiv aus Takt 11 ohne das vorherige crescendo gesetzt; es ist aus der tiefen Lage in die Höhe gerückt und den zarten Flöten anvertraut, die es nur als leisen Nachklang der Schmerzensklage in die Erinnerung zu bringen haben. Nur das letzte Viertel von Takt 23 führt durch ein crescendo zu einem erneuten Ausbruch des Schmerzensrufs. Die folgenden drei Takte (24—26) haben innerhalb jedes einzelnen Takts ein crescendo, das mit dem Beginn des folgenden Taktes zum piano erlischt, um sich dann von Neuem zu erheben. Dieses crescendo ist aber nur den Streichinstrumenten zuertheilt. Die Bläser bewegen sich während dessen akkordisch in Achtel- und synkopenartigen Viertelnoten, gleichmäßig piano; nur im letzten Takt nehmen sie an dem crescendo Theil. Das piano der Bläser in den beiden vorangehenden Takten (24 und 25) ist wohl am einfachsten aus der Absicht zu erklären, das crescendo des gesammten Orchesters von Takt zu Takt zu verstärken, weshalb denn auch bereits das Hinzutreten der zuerst fehlenden Flöte mit ihren hohen Tönen im zweiten Takt als Hülfsmittel vorgesehen war. Es fragt sich

aber, wie überhaupt das crescendo innerhalb jedes einzelnen Taktes und das Erlöschen desselben zu erklären ist, indem nach dem rhythmischen Taktgesetz die entgegengesetzte Betonungsweise die natürliche war, wenn aber schon ein crescendo stattfindet, dieses sich nach dem normalen Gesetz bis in den Anfang des folgenden Taktes hinein fortsetzt. Betrachtet man die drei Takte für sich allein, so mag auch wohl die entgegengesetzte Betonungsweise als die naturgemäßere sich ergeben, betrachtet man sie aber im Zusammenhange mit den vorangehenden, so erscheint die vorgeschriebene als die richtige, weil der Gegensatz des erneuten Schmerzensausbruchs zu der vorangehenden Beruhigung schärfer durch die Kraftsteigerung innerhalb des Taktes, als durch das dem Taktgesetz entsprechende decresc. hervortritt. Takt 27 und 28 klingen mit ihren festen in vier Oktaven unisono einherschreitenden Sechzehntheil-Passagen und ihren den Synkopen der Hörner entsprechend vorgeschriebenen Accenten der schlechten Takttheile wie ein festes, männliches Sichaufraffen, fast wie ein Trotz; ein erneuter Schmerzensanfall und wehmüthig zitternde Klage tönt aus Takt 29 und 30, über deren dynamische Bezeichnungsweise nach den vorhergegangenen Erörterungen nichts Weiteres zu bemerken ist; Takt 31 schreitet in rhythmischer Bestimmtheit und crescendo zu dem stark einsetzenden Takt 32; Florestan erhebt sich, die Orchestereinleitung ist zu Ende.

Wir haben uns so lange bei diesen 32 Takten aufgehalten, weil es uns darauf ankam zu zeigen, daß die für den Eindruck eines Tonstücks so wesentliche Vortragsweise, so vielen Spielraum die bloßen Noten mit ihren rhythmischen und Tonhöhen-Verhältnissen auch — bald mehr, bald weniger — gewähren mögen, doch nicht als etwas schlechthin dem individuellen Belieben Anheimfallendes zu betrachten ist; und jetzt erst, nachdem wir gesehen haben, daß die von Beethoven vorgeschriebenen dynamischen Zeichen ein integrirender Bestandtheil der Composition sind und aus dieser selbst sich als nothwendig ergeben

würden, können wir dazu schreiten, den Charakter der Composition festzustellen.

Von Takt 1—4 vernehmen wir abwechselnd ruhige Stille, einsame Leere und herben Schmerzensruf; von Takt 5—10 durchdringen sich diese beiden Elemente. Von Takt 11—13 treten klagende melodische Motive auf, ein tiefliegendes, männliches und energisches, dann ein wehmüthig stilles, weich flehendes; das schauerliche Tremolo in Takt 14 und 15 mit dem wie Todesahnung klingenden Paukenmotiv leitet den furchtbaren Schmerzensausbruch in Takt 16 ein, und diesem folgen wieder von Takt 17—20 melodisch klagende Motive, heftig hervorbrechend und dann leise verhallend; Wehmuth, aber zugleich eine gewisse Beruhigung spricht aus den Motiven von Takt 21—23; von Neuem lodert der Schmerz hervor in Takt 24—26; dagegen erheben sich in fester, männlicher Entschiedenheit, die sich von dem Schicksal nicht beugen lassen will, Takt 27 und 28; Takt 29 und 30 fallen noch einmal in den Schmerz zurück; Takt 31 und 32 endlich bilden den Uebergang zu etwas Neuem.

Bevor wir nun den Versuch machen, an diese allgemeine Charakterisirung, die auf dem früher über den Charakter des Mollgeschlechts, der Dissonanzen, der rhythmischen Gegensätze, des Tempo's, der Unterschiede von Höhe und Tiefe beruht, uns anschließend, Bestimmteres über den Gegenstand zu erschließen, der durch diese Instrumental-Einleitung dargestellt werden könnte, haben wir noch eine Bemerkung voranzuschicken. Man hat behauptet, daß die Frage, ob die Musik irgend einen Gegenstand darstellen könne, an der Instrumental-Musik zu entscheiden sei; denn was diese nicht könne, vermöge auch die Vokalmusik nicht. Diese Behauptung ist nicht ganz richtig. Denn, wie schon oben bemerkt wurde, individualisiren die Instrumentalmusik und Vokalmusik auf ganz verschiedene Weise, jene, indem sie die einem Satz zu Grunde liegenden Themen, in der Regel zwei, zu der denkbar höchsten musikalischen Individualität weiter fortbildet, diese, indem sie sehr verschiedene

Motive, welche der Individualität des gewählten Stoffes entsprechen, in kleinem Raum mit einander combinirt. Wir haben gesehn, wie viele verschiedene Motive in den 32 Takten, welche unser Vorspiel enthält, mit einander abwechseln. Es ist dies eine ganz andere Art von Individualisirung, als sie in Beethoven's Instrumentalwerken vorkommt, nämlich die poetische anstatt der musikalischen, und sie ist es denn auch, welche eine poetische Deutung viel leichter gestattet, als dies in symphonischen Sätzen möglich sein würde.

Daß das Vorspiel großes Leiden darstellt, wird wohl ziemlich allgemein zugestanden werden; denn dieser Charakter ist ihm zu unverkennbar aufgeprägt. Schon hiermit wäre bereits eine ziemlich enge Begrenzung gegeben; indeß sind noch hinlänglich viele Einzelfälle möglich. Das Leiden kann entweder Einen oder Mehrere oder Viele treffen; es kann an sich klein sein, aber von dem Leidenden für groß gehalten werden; es ist entweder körperlich oder rein innerlich (Weltschmerz, Reue u. s. w.) oder, wenn auch innerlich, so doch von Außen herbeigeführt; es ist entweder verschuldet oder unverschuldet. Man könnte ferner noch annehmen, daß der Leidende und der das Leiden Herbeiführende gemeinschaftlich dargestellt werden sollen, u. A. mehr. Wir wollen diese Fälle näher betrachten. Wir nehmen also z. B. an, das Vorspiel solle auf eine Scene vorbereiten, in der ein unterdrücktes, leidendes Volk oder auch nur eine Masse von Leuten, die in schmählicher Gefangenschaft schmachten, dargestellt wird. Unmöglich wäre die Musik für eine solche Scene keineswegs. Unmöglich ist eine Musik als Ausdrucksmittel nur dann, wenn sie sich geradezu im Widerspruch mit dem Darzustellenden befindet; so wäre denn das Vorspiel der Florestan-Arie, um Beispiele der allergrellsten Art zu nennen, unmöglich als Einleitung für ein Schäferspiel, für ein Volksfest u. s. w. Möglich wäre sie als Einleitung für Alles oder Vieles, was unter die Kategorie großen Leidens fällt; es handelt sich nur darum, ob sie so zutreffend für den einzelnen Fall ist, als sie es in der Phantasie eines

großen Tondichters, wie z. B. Beethoven es war, zu sein vermag; und da glauben wir denn doch, daß sie Beethoven für solch einen Fall nicht genügt haben würde. Er würde noch größere Mittel massiger Harmonik und eine reichere polyphone Stimmbewegung benutzt haben, um auch dies anzudeuten, daß es sich um ein Volk, um eine Menge handelt. Etwas günstiger stellt sich das Verhältniß, wenn wir uns vorstellen, es handle sich nicht um eine eigentlich leidende Menge, sondern um eine festlich gebundene und zugleich leidende Menge, d. h. um eine Begräbniß-Ceremonie. Der Unterschied ist der, daß im letztern Fall das Leiden nur innerlich ist und sich nicht in allzu freien Formen äußern darf. Es läßt sich zugeben, daß sich für diesen Fall die Phantasie sogar Takt für Takt mit Leichtigkeit auszumalen vermag, wie sich etwa eine pantomimische Darstellung der Musik anzuschließen hätte. Indeß, weil es sich um eine Feierlichkeit handelt, würde man zunächst schon den geraden Takt anstatt des ungeraden vorziehen. Und dann ferner: es liegt in der Beethoven'schen Musik ein specifischer Charakter einsamen Leidens, der einer lebendigen Phantasie für die Darstellung aller Vorgänge, bei denen Massen betheiligt sind, ungeeignet erscheint. Man glaube nicht, daß das eine bloße Gewöhnung sei, daher rührend, daß man die Musik von Kindheit an in diesem Zusammenhang gehört hat; schon der erste und dritte Takt mit der einsamen, tiefen und stillen Tonica weisen darauf hin, ebenso später die melodischen Motive, die stets als der Empfindungsausdruck eines Einzelnen erscheinen. Am ehesten könnte man noch an zwei Personen, an den Unterdrücker und den Unterdrückten oder die Unterdrückte denken; dann würde man das erste Motiv in Takt 11 als ein Motiv des Unterdrückers zu deuten haben. Aber an sich ist es ein edles Motiv, das höchstens durch Klangfarbe und Accentuation nach der tyrannischen Seite hin gebogen werden kann; und man braucht nur an die musikalische Charakterisirung Pizarro's zu denken, um überzeugt zu

sein, daß wenigstens Beethoven, wenn er eine solche Absicht gehabt hätte, Motive anderer Art gewählt haben würde. Wir geben es also auf, die Orchestereinleitung der Florestan-Arie auf ein Zusammensein von mehreren Personen zu beziehen, vorausgesetzt, daß wir die auf das Lebhafteste angeregte Phantasie eines großen Tondichters dabei als Maßstab annehmen.

Eine zweite Möglichkeit, deren wir Erwähnung thaten, ist die, daß es nur ein eingebildetes großes Leiden sei. Diese Möglichkeit ist aber eigentlich eine Unmöglichkeit. Denn eingebildete Leiden sind Gegenstand der Komödie. Man denke an Molière's eingebildeten Kranken. Hätte die Musik jemals dergleichen darzustellen — und warum sollte sie nicht? — so muß das durch beigemischte komische Züge angedeutet werden, wie das z. B. Mozart in der Arie Bärbchens und der Es-dur-Arie Figaro's gethan hat.

Wenn wir nun also bei dem großen und wirklichen Leiden eines Einzelnen stehen bleiben müssen, so fragt es sich weiter, ob es verdientes oder unverdientes Leiden ist. Und wenn verdientes Leiden, ob ein solches, das sich mit edler Gesinnung verträgt oder ein aus verbrecherischer That hervorgegangenes und, in letzterm Falle, ob sich die Gesinnung des Schuldigen zur Reue gewandt hat. Ein hartgesottener Sünder ist es jedenfalls nicht, auf den sich die Einleitung zur Florestan-Arie bezieht. Ein Pizarro, ein Lysiart, ein Caspar u. s. w. haben eine andere Tonsprache. Selbst in den Dissonanzen ist nichts von jenen charakteristischen Anzeichen, welche die Tonkunst für die radikale Bösewicht-Natur hat. Eher wäre an die Thräne der Reue zu denken, wie sie etwa der ergraute Sünder im dritten Theil von „Paradies und Peri“ vergießt, und es wäre nichts Verwunderungswürdiges daran, wenn Dilettanten das Vorspiel der Florestan-Arie als melodramatische Begleitung etwa zu Jean Paul's ehemals beliebter „Neujahrsnacht eines Unglücklichen“ benutzen sollten. Da könnte man denn allenfalls die Akkorde in Takt 2, 4, 6 und 8 und Aehnliches als den innern brennenden Schmerz über die

begangene Unthat, andere Motive als eine Erinnerung an eine ursprünglich bessere Gemüths-Anlage, als heißes Flehen, reuige Bekehrung verstehen; selbst das weich beruhigende Synkopen-Motiv der ersten Violinen von Takt 21—23 wäre als ein leiser Schimmer der Hoffnung zu deuten, daß aus Reue wirkliche Besserung hervorgehen kann. Ist es aber ein wirkliches Verbrechen gewesen, so ist eine Auffassung dieser Art zu optimistisch; sie ist sittlich unwahr, denn die Thräne der Reue wandelt einen Verbrecher nicht in einen tugendhaften Menschen um, und insofern wäre sie eines großen Tondichters unwürdig. Ob sich eine begangene Schuld mit edler Gesinnung verträgt, darüber belügt sich das Urtheil der Menschen häufig genug. Sextus z. B. im „Titus", der aus leidenschaftlicher Liebe zu Vitellia den edelsten Kaiser, der zugleich sein Freund und Schützer ist, dem Tode preisgeben will, wird von dem Dichter in eine Beleuchtung gestellt, welche den Zuschauer zur Täuschung über die Schlechtigkeit seiner That verleitet; seine Schuld verträgt sich in Wahrheit nicht mit edler Gesinnung und für die Darstellung der Reue, welche er später empfindet, wäre die Fidelio-Musik viel zu edel und tief. Dagegen giebt es in der That Fälle, in denen eine schwere Schuld begangen wird, die sich mit edler Gesinnung verträgt, z. B. die Ermordung Klytämnestra's durch Orest. Auch in diesem Fall stellen sich Widersprüche heraus. Man würde für Orest's Verzweiflung schnelleres Tempo, man würde auch eine bestimmtere Malerei der auf ihn eindringenden Furien wünschen. Viel wichtiger aber ist ein anderer Umstand. Wenn es ein wahrhaft edler Mensch ist, der eine schwere Schuld begangen hat, so bringt er sich nicht dies zum Bewußtsein, daß er eigentlich edle Gesinnungen hat, sondern, wie es thatsächlich in den Orest-Dichtungen der Fall, er empfindet die Schuld noch viel schwerer, als sie es wirklich war. Insofern würde also unser Vorspiel auf Orest ebenfalls nicht passen, unter der Voraussetzung wenigstens, daß die dichterische Auffassung daran festhielte, Orest als einen Men-

schen von höchstem Adel darzustellen. Ein anderes Beispiel giebt Oedipus. Der Koloneische Oedipus hat ein Recht, Menschen und Göttern gegenüber das Unverdiente seines Schicksals zu betheuern, denn er hat sich unwissend an den heiligen Satzungen des menschlichen Lebens vergangen, indem er seinen Vater erschlug und seine Mutter zum Weibe nahm. Er ist ein Verfolgter, an dem das Schicksal seine Macht und die Machtlosigkeit menschlichen Wissens und Wollens zu bewähren gedachte. Für den greisen Oedipus, wie er bei Sophokles unmittelbar vor seinem Erlösungstode in Kolonos erscheint, wäre Beethoven's Musik wohl zu leidenschaftlich; dagegen könnte man sie sich eher geeignet vorstellen für Oedipus, wie er kurz nach seiner Verbannung aus Theben und am Beginne seiner Wanderung mit Antigone erscheint, zu einer Zeit, wo der Schmerz über sein Elend noch mit ungebrochener Macht in ihm wüthet. Ich gebe sogar zu, daß ich für diese Situation die Musik fast vollständig geeignet finden würde; sehen wir aber genauer zu, so finden wir, daß es im Wesentlichen dieselbe Situation ist, wie die des Florestan: unverschuldetes großes Leiden. Der einzige Unterschied ist, daß in dem einen Fall ein Bösewicht, in dem andern die Macht des Schicksals der Urheber dieses Leidens ist. Die Musik hätte nun wohl Mittel gehabt, auch diese Seite noch zum Ausdruck zu bringen; für die Florestan-Musik kam es aber, wie mir scheint, darauf nicht wesentlich an; wichtiger wäre es bei einer Oedipus-Musik, weil es eben ein ganz einziger, besonders zu betonender Fall ist, daß Jemand unwissend, durch den Willen des Schicksals, eine schwere Schuld begeht; und es hätte eben diese Seite durch Motive von der Art, wie etwa das Schicksalsmotiv in Richard Wagner's „Nibelungenring" eines ist, zu besonderm Ausdruck gebracht werden können und müssen. Wir kommen also zu dem Resultat: die Einleitung der Florestan-Arie stellt unverschuldetes schweres Leiden eines edeln Menschen dar.

Es fragt sich nun endlich, ob es körperliches oder geistiges

Leiden ist. Wir nehmen etwa zunächst an, es sei ein edler Mensch schwer erkrankt. Für eine Hiob-Musik würde uns die Beethoven'sche zu wenig naive Frömmigkeit zu haben scheinen, namentlich in dem stolzen Motiv von Takt 11; man kann sich aber auch einen modernen Menschen vorstellen, der in seinen weitfliegenden Plänen durch schwere Krankheit gebrochen wird. Für einen solchen würde das eben erwähnte Motiv wohl passen; und da nun Florestan selber ein solcher Mensch ist, so können wir die Frage näher bestimmen: würde die Musik für Florestan sich eignen, wenn er durch schwere Krankheit, anstatt durch einen Bösewicht, darnieder geworfen wäre? Vielleicht. Es handelt sich nur darum, wie schwere Krankheit zu einem poetischen Motiv werden kann. Führt die unverschuldete Krankheit den tragischen Untergang herbei, so ist sie kein poetisches Motiv, wie überhaupt das Unverschuldete kein poetisches Motiv ist. Der „König Oedipus" wird dadurch poetisch, daß er als ein durch Wissen hervorragender Mensch gilt und daß an ihm nun gezeigt werden soll, daß alles menschliche Wissen Stückwerk ist; aber auch damit begnügte Sophokles sich nicht, er fügte ihm den Koloneischen Oedipus zu, der die Versöhnung eines klaren Geistes und eines reinen Herzens mit dem Uebermenschlichen, das jener Geist und jenes Herz doch nicht zu erreichen vermochte, bringt. In ähnlicher Weise müßte auch Krankheit als poetisches Motiv benutzt werden. Die Geschichte der Oper hat einen Fall dieser Art zu verzeichnen, in Gluck's „Alceste", in der die schwere unheilbare Krankheit des Admet den Ausgangspunkt eines Dramas bildet, dessen Kern in der eben dadurch hervorgerufenen, den Zorn der Götter überwindenden sittlichen Größe des liebenden Weibes besteht. Ich glaube in der That nicht, daß sich wesentliche Bedenken gegen die Anwendbarkeit der Beethoven'schen Musik für die erste Scene einer „Alceste", in der Alceste um den edeln, von dem Zuschauer leidend erblickten Gatten jammert, würden erheben lassen; höchstens würde man die letzten, den Uebergang zum

Recitativ bildenden Takte ändern müssen; andere Züge der Musik, für die Alcesten-Situation nicht gerade störend, gestatten eine bestimmtere Erklärung für Florestan. — Für geistiges Leiden könnten wiederum mancherlei Veranlassungen angenommen werden. Man könnte an einen politischen oder religiösen Helden denken, der blos besiegt ist, ohne an Leib und Leben bedroht zu sein; an einen religiösen Schwärmer, der sich aus innerem Fanatismus für einen verworfenen Sünder hält und in Askese nicht genug thun kann, an einen Faust, der in Weltschmerz und Verzweiflung an der Wahrheit sich mit Selbstmordgedanken quält. — Aber jener vorläufig besiegte und zurückgedrängte Held sollte so jammern, wie es das Vorspiel darstellt? Er wäre dann kein Held. Ein Held würde trauriger, gedämpfter Stimmung sein, aber nicht verzagen, sondern der Zukunft vertrauen; und nichts läge ihm ferner, als vollständiges Gebrochensein. — Weit eher dürfte man einen religiösen Schwärmer voraussetzen, der sich selber mit Vorwürfen über seine Sündhaftigkeit peinigt, in brünstigem Gebet um Gnade fleht und nichts Anderes erstrebt, als die verlorene Einheit mit dem Göttlichen wieder zu gewinnen. Dann müßte aber das Phantastische einer solchen Persönlichkeit in bestimmteren Zügen zur Darstellung gebracht sein. Die Fidelio-Musik ist zu realistisch dafür. Noch weniger würde sie für einen Faust passen, in dessen Darstellung — wofern es eben der Goethe'sche Faust ist — das Intelligible, Grüblerische viel mehr würde betont sein müssen. — Es erscheint also auch diese Auffassung als unmöglich und wr müssen dabei bleiben, daß es sich um einen Einzelnen handelt der in großes Leiden gestürzt ist durch einen Gegner, dem er unterlegen ist. Auch hiefür kann man sich verschiedene Veranlassungen vorstellen. Er ist entweder durch einen politischen oder religiösen Gegner, vielleicht auch durch einen Rival auf dem Felde der Liebe oder aus besonderen Familienrücksichten in das Elend gestürzt. Ein Rival auf dem Felde der Liebe, wie etwa Manrico im „Trovatore"? Aber findet man

irgend einen erotischen Zug in dem Florestan-Vorspiel, wodurch doch diese Eigenthümlichkeit der Situation so leicht musikalisch darstellbar gewesen wäre? Oder sollen wir an Jemanden denken, der durch seine bloße Existenz gefährlich ist, wie es etwa der Mann mit der eisernen Maske war? Wenn wir freilich sonst von diesem Manne nichts wissen, so bleibt nur die nächtliche Einsamkeit des Kerkers und das tiefe Leiden über den Verlust der Freiheit als Gegenstand der Darstellung übrig. Beethoven's Musik enthält aber mehr, nämlich den höchsten Seelenadel, und insofern eignet sie sich nicht zum Ausdruck für eine Persönlichkeit, die nur um ihrer Geburt willen gefesselt und zum Leiden verurtheilt ist. Durch religiöse Gegner? Würde das Florestan-Vorspiel für Christus am Kreuze sich eignen? Dafür wäre es doch nicht erhaben, nicht überirdisch genug. Christus ist milder und erhabener zugleich. In der Beethoven'schen Musik liegt etwas natürlich Menschliches. Ein Abglanz aber von dem Heiligenschein, der auf Christi Haupt ruht — in Bach's Passionen z. B. — muß auch den religiösen Streiter kennzeichnen, der im Kampfe unterliegt. Dieses specifische Merkmal fehlt dem Florestan-Vorspiel; es ist nichts weiter darin, als die reine Humanität. Durch politische Gegner? Es kommt darauf an, ob derjenige, der gestürzt ist, blos aus Ehrgeiz nach Macht strebte, oder ob er gar von bösartiger, verbrecherischer Gesinnung war. Beide Fälle sind durch den Charakter der Musik ausgeschlossen. Wir kommen also auf unserer Wanderung schließlich bei einem Manne an, der um der Tugend und Gerechtigkeit willen durch einen Gegner, also durch einen Bösewicht leidet, also bei Florestan. Denn ob dieser Mann Florestan heißt, ob er ein Spanier ist u. s. w., das sind gleichgültige, äußerliche Bestimmungen. Im Grunde erfahren wir auch in der Oper selbst nicht viel mehr von ihm. Es ist bei dieser Gelegenheit überhaupt daran zu erinnern, daß das Wort zwar sehr viel bestimmter sein kann, als die Musik, es in der Poesie aber durchaus nicht immer ist und auch nicht nothwendig zu sein braucht.

Wenn man also wohl nicht mit Unrecht sagt, daß das Wort uns deutlicher über das Was der Dinge belehrt, als der Ton, so kommt es doch immer darauf an, nun die von dem Dichter uns vorgeführten poetischen Gestalten darauf hin zu prüfen, wie viel oder wie wenig Individualität sie haben. Schiller schreibt in seinen Briefen an Goethe (Nr. 290 der vierten Auflage): „Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels, mehr oder weniger, idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone blos die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen eben so entgegengesetzt sind als bloßen Individuen." Wir führen diese Stelle nicht darum an, weil der darin ausgesprochene Gedanke der Aesthetik fremd wäre, sondern weil er durch das Zeugniß eines Dichters bestätigt wird und zwar eines solchen, der im Verhältniß zu Goethe und Shakespeare wieder nach der Seite der griechischen Tragiker hinneigte und dies auch selber von sich wußte. Nun ist aber in einer Operndichtung die poetische Zeichnung noch viel allgemeiner, als in einem eigentlichen Drama; die poetische Grundlage der Oper steht also schon dadurch der Musik wesentlich näher. Betrachten wir die Fidelio-Dichtung eingehender, so erfahren wir von Florestan im Lauf des ersten Akts durch Leonore, Rocco und Pizarro. Von Leonore wissen wir bestimmt, daß sie mit eben so viel Kühnheit, als List seinen Aufenthalt zu erspähen und ihn zu retten sucht. Diese Eigenschaften könnte auch die Frau eines Verbrechers, die zugleich selber Verbrecherin ist, besitzen; aber in ihren Worten und ihrem Thun liegt nichts, was einen Verdacht dieser Art unterstützen

könnte und — vor Allem — die Töne, die Beethoven ihr in den Mund legt, strömen einen Adel aus, der uns an die Reinheit ihrer Seele glauben läßt; denn das Wort kann leichter lügen, als der Ton. Das Zeugniß des Rocco für Florestan wiegt nicht schwer, aber etwas unterstützt es doch das Vorurtheil, das wir durch Leonore für ihn gewinnen. Am schwersten fällt das Zeugniß Pizarro's in's Gewicht. In Wort, Ton und That verräth er sich — eben schon im ersten Akt — als eine finstere, unheimliche Gestalt. Aus alledem erfahren wir aber nichts mehr, als daß er ein edler Mann ist, dessen sich ein Verbrecher bemächtigt hat, um ihn zu vernichten. Auch davon würden wir nicht einmal vollständig überzeugt sein, wenn uns nicht die Tonsprache, welche Beethoven für die Gestalten der Leonore und des Pizarro erfunden hat, darin bestärkte; und genau dasselbe erfahren wir auch durch die 30 Takte des Florestan-Vorspiels.

Die einsame Tonica im ersten und dritten Takt ist, wie oben bereits bemerkt wurde, für andere Fälle nicht unmöglich, bedeutet dann aber nichts Besonderes; hier hat sie die ganz bestimmte Bedeutung der tiefen Kerkereinsamkeit, der dumpfen Grabesstille, der schweren Finsterniß, in welche die Schmerzensqualen, unter denen der dem Hungertode nahe Gefangene leidet, das einzige grelle Licht werfen. Das tiefe Motiv in Takt 11 hat dadurch, daß es in Moll ist, nicht den Charakter des Klagenden, sondern mehr den des Grollenden, Zürnenden und Drohenden, denn es ist mit kräftigem Ton gedacht und in tiefe Lage gebracht; ein starker Klageruf würde hoch gesetzt sein, es ist aber auch nicht drohend im tyrannischen Sinn, denn es ist maßvoll; es ist also der edle, für Sittlichkeit und Recht kämpfende und sich seiner selbst bewußte Florestan, der darin sich ausspricht. Das zweite, in Takt 11—13 auftretende Motiv ist sanft klagend oder flehend. Die mit diesem „oder" angedeutete Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks ist aber kaum eine zu nennen; denn jedes Bitten und Flehen geht aus Unbefriedigtsein, also aus

Klagen hervor, und jede Klage führt zum Flehen („Noth lehrt beten"). Es mag in diesem Zusammenhange darauf hingewiesen werden, daß in vielen Fällen, wo der musikalische Ausdruck auf verschiedene Seelenzustände zu passen scheint, auch diese Seelenzustände selber in einander übergreifen. So ist es z. B. mit Liebe und Freundschaft der Fall. Denn wie es Menschen giebt, die, wenn sie lieben, kühler sind, als Andere, wenn sie ein Freundschaftsbündniß schließen, so giebt es freilich auch Melodieen, die — unter dieser psychologischen Voraussetzung — sowohl für den Ausdruck von Liebe als für den von Freundschaft als geeignet sich ergeben. Als allgemeine Grundlage ist, wie oben (S. 58) des Breiteren entwickelt wurde, für jedes objective Verhältniß das normale menschliche Empfinden, als besondere Grundlage der bestimmte Charakter, wie ihn der Dichter hingestellt hat, festzuhalten. Aber auch die daraus sich ergebende Unbestimmtheit hat ihre Grenzen, und so wird z. B. die Ges-dur-Cantilene Raoul's aus dem vierten Akt der „Hugenotten" unter keinen Umständen als eine Freundschafts-Melodie erscheinen können. Denn ein Freund, der so empfinden wollte, würde eine lächerliche Figur sein, und dann müßte auch diese Seite, die des Lächerlichen, in der Musik zum Ausdruck kommen. Die folgenden Takte von Takt 14 an schildern wieder die furchtbaren Qualen, den Fieberschauer, die Todesmahnungen (Paukenmotiv) u. s. w. Von Takt 21 an tritt ein mildes, beruhigendes Thema ein. Es kann dasselbe als ein Hoffnungsstrahl, als das Bewußtsein sittlicher Pflichterfüllung oder als religiöser Trost gedeutet werden. Die zuletzt genannten Deutungen fließen in Eins zusammen, denn das Gefühl der Pflichterfüllung ist auch zugleich das Gefühl der Einheit mit dem Göttlichen und darin liegt eben der wahre religiöse Trost. Die erste Deutung — die eines Hoffnungsschimmers — ist zu äußerlich; kaum in dem Allegro der Arie kann die bedeutungsvolle Oboe als eine Verheißung wirklicher Befreiung gedeutet werden. Weil nun aber der Gedanke an die Einheit mit

Gott sich den innern und physischen Schmerzen, unter denen Florestan leidet, entgegenstellt hat das Thema Synkopenbewegung, und weil er ein beruhigender ist, entbehren diese Synkopen der eigentlichen Accente. Das Fötenmotiv, das sich von Takt 21—24 hinzugesellt, ist, wie bereits oben bemerkt wurde, das Motiv aus Takt 11, das von uns als das des edlen, seiner Pflichterfüllung sich bewußten und zürnenden, grollenden Florestan gedeutet wurde; auch hier tritt, wie wir eben sahen, das Bewußtsein der Pflichterfüllung als Grundlage der religiösen Versöhnung wieder hervor und darum muß auch an das musikalische Motiv, das diesen Sinn aussprach, von Neuem erinnert werden; aber weil es sich hier innerlich nach einer andern Seite, nicht nach der des Zürnens, sondern nach der des Versöhntseins, wendet, tritt es verkürzt — gleichsam als ein bloßer Nachhall — und in der weichen Flöte auf. Tak 24—26 bringen neue Schmerzensklage; Takt 27 ringt sich Florestan mit männlicher Entschlossenheit empor; die folgenden Takte bringen den Uebergang zum Recitativ.

Wir haben uns bei der Einleitung zur Florestan-Arie so lange aufgehalten, weil es darauf ankam, an einem Beispiel dem dunkeln Gefühl der schöpferischen Phantasie nachzugehen und zu zeigen, einer wie scharfen Bestimmtheit der musikalische Ausdruck durch die ihm immanenten charakteristischen Bestimmungen fähig ist; es wäre pedantisch, wenn wir diese Arbeit jetzt noch weiter fortsetzen wollten. Denn es ist leicht zu sehen, daß es viele Tonstücke giebt, welche eine gleiche charakteristische Bestimmtheit nicht besitzen, sondern für den geistigen Inhalt, den sie vertreten sollen, nicht viel besser passen, als etwa ein Plaid, der auch je nach den Umständen die verschiedenste Façon annehmen kann, um von denen nicht zu reden, welche überhaupt gar nicht passen, sondern zu ihrem Inhalt in einem Widerspruch stehen, wie es deren manche namentlich in italienischen Opern giebt. Es kam eben nur darauf an, zu zeigen, daß die Musik im Verhältniß zum

Text sehr unbestimmt, aber auch sehr bestimmt sein kann, was wieder — nach dem oben Erörterten — davon abhängt, wie bestimmt der Text in sich selber ist. In aller Kürze soll indeß die einmal begonnene Florestan-Arie 'noch zu Ende geführt werden. Das Recitativ beruht überwiegend auf den Motiven des Vorspiels und bedarf daher keiner weiteren Erörterung. Erwähnt sei nur, daß das auch hier vorkommende synkopenartige Motiv aus Takt 21 durch die daran sich anschließenden Worte „doch gerecht ist Gottes Wille! Ich murre nicht, das Maß der Leiden steht bei Dir!“ die oben gegebene Erklärung findet.

Von der Melodie des Adagio glauben wir, daß sie, obschon für die Situation des Florestan sehr wohl passend, dennoch einen weiteren Spielraum läßt. Diese Melodie könnte z. B. auch Joseph in Aegypten singen, wenn er seiner Kindheit gedenkt und der Gewaltthat, die seine Brüder an ihm verübt, so wie seiner eigenen Schuldlosigkeit; sie eignet sich für Jeden, der im Gefühl innerer Befriedigung vergangener Tage des Glücks und eines Ereignisses gedenkt, das dieses Glück plötzlich gestört hat, ohne doch den innern Frieden vernichten zu können. Die Melodie ist in Dur, also klar, im ungeraden Takt, also trotz des langsamen Zeitmaßes schwebend und leicht, aber durch das häufige Hervortreten der Terz und später der Dominantseptime wird sie sehr weich und rührend; einzelne scharfe Modulationen bezeichnen das plötzliche Hereinbrechen eines Schicksalsschlags. Da die Situation des Florestan, die wehmüthige und doch durch das Bewußtsein der Pflichterfüllung ruhig gefaßte Erinnerung an früheres Glück eine sehr häufig vorkommende ist, so ist es natürlich, daß die musikalischen Tonformen, die dafür gefunden werden, auch für viele verwandte Fälle geeignet sind.

Das Schluß-Allegro würde wohl auch ohne Worte schon wegen der rhythmischen Abgerissenheit und der hohen Lage der Singstimme, namentlich aber wegen der obligaten Oboe ziemlich allgemein als begeisterungsvolle Vision gefaßt werden. Ob es

aber der Tod ist, der Erlösung bringt, oder ob eine reale Befreiung, ein Sieg über das Böse zu erwarten ist, das könnte zweifelhaft bleiben, und es soll ja auch an dieser Stelle noch zweifelhaft bleiben. Ist es der Engel der Freiheit oder der Gerechtigkeit, der in der Gestalt der Oboe dem geistigen Auge des einsam Leidenden erscheint? Am Schlusse der Egmont-Musik hatte Beethoven eine ähnliche Aufgabe darzustellen. „Egmont — so heißt es bei Goethe — entschläft; die Musik begleitet seinen Schlummer. Hinter seinem Lager scheint sich die Mauer zu eröffnen, eine glänzende Erscheinung zeigt sich. Die Freiheit in himmlischem Gewande, von einer Klarheit umflossen, ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. Sie drückt eine bedauernde Empfindung aus, sie scheint ihn zu beklagen. Bald faßt sie sich, und mit aufmunternder Gebärde zeigt sie ihm das Bündel Pfeile, dann den Stab mit dem Hute. Sie heißt ihn froh sein, und indem sie ihm andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkranz. Wie sie sich mit dem Kranze dem Haupte nahet, macht Egmont eine Bewegung, wie einer der sich im Schlafe regt, dergestalt, daß er mit dem Gesicht aufwärts gegen sie liegt. Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend: man hört ganz von Weitem eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen: bei dem leisesten Laut derselben verschwindet die Erscheinung." Auch hier ist es ein Engel der Freiheit, der in Gestalt des geliebten Mädchens Egmont's träumendem Seelenauge erscheint; aber dieses Mädchen hat bereits — wovon Egmont freilich nichts weiß — den Tod gefunden und Egmont findet in dem Schlummer, der ihm die Traumerscheinung bringt, die Stärkung, um gefaßt und in festem Vertrauen auf den Sieg der Freiheit dem Tod entgegen zu gehen. Zur Darstellung dieser Aufgabe wendete Beethoven, abgesehen von sonstigen, melodischen Unterschieden, vorzugsweise die Flöte an mit ihrem duftigen, mühelosem, ver-

klärtem Ton. Es ist eine heitere, beglückte Stimmung, die dadurch hervorgerufen wird. Anders in „Fidelio". Hier stehen wir mitten im Kampf und der schützende Engel ist ein menschliches Wesen von Fleisch und Blut, das die Energie seines Willens und Könnens noch erst bewähren soll. Zur Versinnlichung dessen konnte nicht die milde, liebliche Flöte mit ihren wenigen und schwachen Obertönen dienen, sondern die zwar zarte, aber herbe und eindringende, obertonreiche Oboe leistete diesen Dienst. Bei der Oboe stellt unsere Phantasie sich nicht ein himmlisches Wesen vor, das mühelos den Leidenden zum Sieg führt, sondern die Arbeit und die Thatkraft, die auch dem Zarten, dem Weiblichen verliehen sein kann, und ein verfeinerter Sinn für das Ausdrucksvolle wird diesen Unterschied herausfühlen.

Auch der Klang wird in ähnlicher Weise, wie Stärke und Schwäche des Tons, mitunter für etwas der eigentlichen Musik Aeußerliches gehalten. Das ist auch insofern richtig, als der Inhalt eines Tonstückes mit genügender Deutlichkeit angegeben ist, wenn die Tonhöhen- und die rhythmischen Verhältnisse, welche zur Ausführung kommen sollen, angegeben sind. Nun sind aber, wie wir sahen, das Tempo und die dynamischen Unterschiede nicht etwas jenem Inhalt Zufälliges, das so oder anders hinzugefügt werden könnte, sondern etwas der Composition immanent Nothwendiges, nothwendig wenigstens in dem Sinn, daß innerhalb eines engern Kreises von zulässigen Möglichkeiten eine gewisse mittlere Linie als die vorzugsweise wünschenswerthe erscheint. Ganz in ähnlicher Weise verhält es sich mit der Klangfarbe. Auch hier ist ein breiterer Spielraum und zwischen dessen entgegengesetzten Begrenzungen ein Mittleres als das eigentlich Richtige vorhanden. Denn auch die Klangfarbe beruht nur auf Tonhöhe und Tonstärke. Wenn ein Componist zwischen Oboe und Flöte wählt, so wählt er zwischen dem Kräftigeren und dem Milderen, denn die Oboe hat mehr und kräftigere Obertöne, als die Flöte.

Wenn wir nun sehen, daß in dem Schluß-Allegro der Florestan-Arie sogar die Hinweisung auf ein weibliches Wesen, das durch Liebe, Treue und Energie Rettung bringt, mit scharfer Bestimmtheit enthalten ist, so können wir als Schluß-Resultat die Ansicht aussprechen, daß in einzelnen Fällen die musikalische Gestalt und der poetische Inhalt sich fast vollständig decken. Es wird das aber nur dann möglich sein, wenn die Phantasie eines großen Tondichters einen Gemüthszustand darzustellen unternommen hat, der nur unter ganz besondern objectiven Veranlassungen eintreten konnte. Denn nur das Außergewöhnliche kann außergewöhnliche Gemüthszustände hervorrufen, die dann wieder dem Componisten die Möglichkeit ganz eigenartiger Tonformen und Toncombinationen gewähren. Auch in solchen Fällen wird es übrigens immer schwierig sein, aus der Kenntniß der bloßen Musik den Gegenstand zu erschließen, auf den dieselbe sich bezieht; die Schwierigkeit liegt aber zum Theil nur darin, daß wir an diese Art der Uebertragung nicht gewöhnt sind. Andererseits aber ist ebenfalls daran festzuhalten, daß die Tonsprache allgemeineren Inhalts ist, als die Wortsprache, und nur in einzelnen ganz besondern Fällen zu gleicher oder ähnlicher Bestimmtheit fortgebildet werden kann.

Wir waren davon ausgegangen, daß wir für die reine Musik, weil sie nichts als abstracte Zeitgestaltung ist, einen concreteren Inhalt suchten und hatten diesen in der Darstellung menschlichen Seelenlebens gefunden. Darin, daß die Musik schon als solche immer mehr oder weniger mit dem Charakteristischen behaftet ist, hatten wir die Möglichkeit gefunden, sie als Spiegel geistiger Seelenzustände zu betrachten, und in dem Verlassen des rein thematischen Entwickelungsgesetzes sogar eine äußere Nöthigung dazu erkannt. Wir hatten an Beispielen gezeigt, daß die Uebereinstimmung des Musikalischen und Poetischen sogar bis zur vollständigen Congruenz fortschreiten kann. In der Vergleichung von Sprache und Gesang hatten wir gesehen, daß für Manches

der gleitende Ton der Sprache, für Anderes das Fixiren der Tonhöhe beim Gesang eine bessere Art des Ausdrucks gewährt; jetzt bei Untersuchung der Orchester-Einleitung zur Florestan-Arie haben wir entdeckt, daß schon die Instrumental-Musik als solche ohne allen Gesang einer außerordentlichen Bestimmtheit des Ausdrucks fähig ist; um wie viel mehr also wird das begleitende Orchester im Stande sein, das der Gesangstimme an Bestimmtheit des Ausdrucks etwa Fehlende nach den verschiedensten Richtungen hin zu ergänzen. Daran also, daß die Musik die Fähigkeit hat sich in organischer Weise mit der Poesie zu verbinden, können wir nicht mehr zweifeln. Nun handelt es sich aber zweitens darum, noch näher, als bisher, zu untersuchen, ob auch die Poesie ein Bedürfniß hat, die Musik zu Hülfe zu rufen, und ob stets oder nur in einzelnen Fällen und, wenn das Letztere, welche Art von Poesie es ist, die darnach verlangt, sich mit der Musik zu vereinigen.

Dritter Abschnitt.

Die Ergänzung der Poesie durch Musik.

Wir hatten oben (Seite 55) dargelegt, daß Vorstellen, Empfinden und Wollen die Grundthätigkeiten der bewußten Seele sind. Auf ihnen beruhen auch die drei Hauptgattungen der Poesie: Epos, Lyrik und Drama. In den primitivsten Verständigungsversuchen des Sprache bildenden Menschen mag man sich objective und subjective Mittheilung ungetrennt denken, wie denn auch das Thier in seinen Empfindungslauten Thatsächliches sowohl als den dadurch hervorgebrachten Gemüthszustand zur Darstellung bringen will; in dem Maße aber, als die Sprache an Ausdrucksmitteln sich entwickelt, wird bald das Eine, bald das Andere mehr hervortreten: die objective Mittheilung oder die subjective dadurch hervorgerufene Empfindung. Von der einfachen thatsächlichen Mittheilung eines Vorgangs oder einer Empfindung bis zur poetischen ist ein weiter Weg. Wir sehen heute allerdings, daß auch ungebildete Menschen in ihre Erzählungen oder in die Darstellungen ihres Empfindens etwas so zu sagen Poetisches hineinmischen, eine Ausschmückung oder Uebertreibung, die auf die Wirkung berechnet ist; aber diese Menschen leben im Zeitalter der Cultur und ahmen unbewußt nach, was sie als Bestehendes und Fertiges vorgefunden haben. Der ursprüngliche Weg des an der Entstehung und Bildung der Sprache sich erst emporarbeitenden Menschen mußte ein sehr viel weiterer sein. Es genügt für uns, darauf hingewiesen zu haben, da es auf

unsere weitere Entwickelung keinen Einfluß haben dürfte, wenn wir in die nähere Untersuchung des Thatbestandes eingehen wollten. Das Wesentliche bleibt, daß — zunächst um der größern praktischen Wirkung willen — der Ausdruck des Objectiven oder des Subjectiven lebendiger, eindringlicher wird. Der weitere Schritt besteht darin, daß die Erregung selber zur Hauptsache gemacht wird, und hier — wo das Theoretische sich an die Stelle des Praktischen setzt, die Freude an dem Erzählen und Darstellen als solchem — haben wir den eigentlichen Anfang der Poesie zu suchen, gleichviel, ob das in gebundener oder ungebundener Rede geschah. Wir hätten übrigens noch tiefer in den Urzustand der Seele zurückgehen und, anstatt die Poesie aus der Mittheilung abzuleiten, sie aus dem rein innern Vorstellungs-, Empfindungs- und Willensproceß zu entwickeln versuchen können. Dann würde die Frage so zu stellen sein: welch ein innerer Seelenzustand ist poetisch? Wenn in der Seele eines Wanderers in finsterer, stürmischer Nacht Vorstellungen von gefahrdrohenden Gespenstern auftauchen, wenn das Heulen und Pfeifen des Windes sich seiner Phantasie in Drohungen verwandelt u. s. w., so ist seine Seele poetisch gestimmt — aus Stimmungen dieser Art gehen Gedichte, wie der „Erlkönig" u. ähnl., aus ihnen ging überhaupt die Urmythologie der Völker hervor. Vielleicht könnte man selbst dem Seelenleben der Thiere poetische Stimmungen nicht ganz absprechen, etwa dem Jagdhund, in dem Augenblick, wenn es zur Jagd geht, dem Zugvogel, wenn er sich auf die Wanderung begiebt, u. Aehnl. Jede Vorstellung überhaupt, welche die Empfindung irgendwie erregt, enthält den Keim des Poetischen in sich; ganz unpoetisch ist nur die gleichgültige Vorstellung. So sehr beruht alles Poetische auf der Empfindung, daß selbst niedere Sinnesgenüsse den Keim dazu enthalten können, wie nicht nur die zahlreichen Trinklieder, sondern auch die Beschreibung des Schmauses und der Zubereitung dazu in der epischen Poesie beweisen. Welche Vorstellung also zu Grunde

liegt, ist gleichgültig; es kommt nur darauf an, daß sie für denjenigen, der sie hat, nicht gleichgültig ist. Zur objectiven Poesie entwickeln sich indeß Seelenzustände dieser Art erst durch die Mittheilung, selbst dann, wenn sie sich innerlich in diesem oder jenem Fall zum poetischen Kunstwerk gestalten sollten. Ein Gedicht etwa, wie Goethe's „Ach wer bringt die schönen Tage" oder „Der Strauß, den ich gepflücket" oder „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'" hätte rein innerlich erlebt werden können und wird in der That noch heute von Tausenden alltäglich erlebt, ohne ausgesprochen, in Verse gebracht oder gar gedruckt zu werden; aber eben dadurch nur wird es ein poetisches Kunstwerk, ohne dies bleibt es eine poetische Stimmung der Seele, aus der ein Kunstwerk entstehen könnte.

Schwierig wird es immer sein, genau die Grenze zu bestimmen, durch die sich ein poetisches Kunstwerk von einem der Literatur überhaupt angehörigen und von der Sprache des alltäglichen Lebens unterscheidet. Daß das Versmaß zu solcher Grenzbestimmung nicht brauchbar ist, dürfte als zugestanden gelten; denn es giebt poetische Kunstwerke hohen Ranges, die in Prosa geschrieben sind, und elende Verseschmiede, die allen poetischen Gehalts entbehren. Selbst nicht für das Lyrische ist der Vers unumgängliches Erforderniß; denn in Romanen finden sich vielfache lyrische Ergüsse entweder seitens des Dichters selber oder in gefühlvollen Briefen und Reden der auftretenden Persönlichkeiten, die recht annehmbar sind; nur für das selbständig auftretende Lyrische hat die Prosa bis jetzt kein eigentliches Bürgerrecht erringen können. Aus dem Streben, auf die Empfindung zu wirken, geht wohl die Poesie hervor; aber durch welches Mittel wird dies erreicht? Durch dasselbe, durch das die Tonkunst entsteht, durch die Durchdringung von Begriff und Anschauung. Der Begriff ist das Herrschende, aber nur indem er sich anschaulich darstellt, ist die Darstellung poetisch. Zu Gunsten der anschaulichen Darstellung wird denn auch Metrum und Reim zu

Hülfe gerufen; da Beides aber auch entbehrt werden kann, so ist die anschauliche Darstellung, welche nie entbehrt werden kann, die Grundbestimmung. Wir werden später sehen, wie sich dieser Grundbegriff in den einzelnen Gattungen der Poesie näher verwirklicht.

Objectives und Subjectives können sich nun vielfach durchdringen, wie denn im Großen und Ganzen auch die einfachste Erzählung, wenn sie überhaupt zum Gegenstand der Poesie gemacht wird, etwas in sich enthält, was Empfindungen hervorruft — und zwar sowohl in dem Erzähler, als in demjenigen, an den die Erzählung sich richtet —, während andererseits selbst die einfachsten lyrischen Gedichte meistens irgend etwas Thatsächliches in sich enthalten, sei es Schmerz um die verlorene Geliebte oder Freude über den erwachenden Frühling u. Aehnl. Aber es wird sich mit der Zeit der Gegensatz herausbilden, daß der Dichtende entweder von etwas Geschehenem berichtet, das in der Regel mit seiner eigenen Persönlichkeit nicht das Mindeste zu thun hat oder seine eigenen mit der gegenständlichen Welt in mehr oder weniger bestimmter Weise verknüpften Gemüthszustände darstellt; in dem einen Falle ist er epischer, in dem andern lyrischer Dichter; und er ist episch auch dann, wenn er entweder seine eigene Mitempfindung ebenfalls hie und da hervortreten läßt oder den in der Erzählung vorgeführten Personen breiteren Raum zu Darstellung ihrer Empfindungen gewährt, während er andererseits lyrisch bleibt, auch wenn er alle möglichen vielleicht nicht von ihm selbst erlebten Gemüthszustände so darstellt, als wenn es seine eigenen wären, oder wenn er bestimmteres Thatsächliches mit hineinzieht. Es läßt sich schon hier bemerken, daß die erzählende Dichtungsart insofern die umfassendere scheint, als sie auch für Lyrisches einen weiten Spielraum gewährt, wie denn z. B. Mignon's Lieder recht wohl als selbständige lyrische Dichtungen gelten können, während sie doch durch die Beziehung auf den Roman, dem sie entnommen sind, eine individuellere Bedeutung

gewinnen; es ist indeß das Lyrische im Epos oder Roman die Gefühlsäußerung einer bestimmten Persönlichkeit, während die selbständige Lyrik in ihrer Form, wenn auch nicht immer in ihrem Inhalt, eigentlich den Anspruch erhebt, Empfindungsausdruck der gesammten Menschheit zu sein.

Die erzählende Poesie nun — in den älteren Zeiten, in denen die Schriftsprache noch nicht vorhanden war — bediente sich unstreitig, in dem Maß wenigstens, wie sie sich dichterisch entwickelte, der Form der gesprochenen Rede; denn selbst den möglichen Fall, daß es damals schon eine Art von Musik gab, vorausgesetzt, würde sich eine Dichtungsart, in der es sich vorzugsweise um das Thatsächliche handelte, nicht für den vom Wortverständniß ablenkenden Gesang geeignet haben. Von den lyrischen Dichtungen könnte man eher annehmen, daß sie und zwar in um so höherem Maße, je unbestimmter sie in der Hineinwebung von Thatsächlichem waren, sich dem Gesang dargeboten, ja zu ihm hingedrängt hätten, da es ja auf das Wort weniger ankam als auf das Hervorrufen einer Stimmung und diese durch den gesungenen Ton unbedingt gesteigert werden mußte. Um sie aber in die Form des Gesanges erheben zu können, mußten sie mehr sein als persönliche Gefühlsäußerungen eines einzelnen Individuums; denn gerade der Gesang ist eine viel strengere Form, als die gemessenste Rede; er liegt so weit als möglich ab von dem nachlässigen Gebahren eines sich bloß auf sich beziehenden Individuums. Und so scheint es denn geboten zunächst den Unterschied der subjectiven von der objectiven Lyrik näher in das Auge zu fassen.

Objectiv ist das Lyrische in um so höherm Grade, je mehr es dasjenige, was Jeder nach seiner allgemein menschlichen Natur empfindet, in sich enthält. Man braucht also bei objectiver Lyrik nicht nothwendig an gesellige Lieder, an Trink- oder Kriegslieder und an sittlich-didaktische oder religiöse Gesänge zu denken; auch das persönliche Empfinden, so lange es nur das jeder Persönlichkeit

gemeinsame ist, gehört ebenfalls hieher. Insofern die Religion den Blick auf das Ideal lenkt — denn Gott ist, wie Kant mit Recht definirt, das Ideal der reinen Vernunft und wird darum eben so verschiedenartig vorgestellt, als die Vernunft selber in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern verschieden entwickelt ist, — insofern also Alles, was mit der Religion zusammenhängt, die idealste Form verlangt, ist es wohl denkbar, vielleicht sogar als nothwendige Voraussetzung anzunehmen, daß der Gottesdienst zuerst eine musikalische Gestaltung des Wortes hervorrief, während das weltliche Volkslied sich mit freieren und, wenn man will, roheren oder naturwüchsigeren Ausdrucksweisen begnügte. Sobald es sich aber um eine festliche Veranlassung handelte, kann auch schon die weltliche Poesie, sobald sie nur objectiv lyrisch war, das Verlangen nach musikalischer Darstellung begründet haben.

Wie es damit übrigens auch in den Zeiten, da es noch keine Schriftsprache gab, gehalten sein mag, die eigentlich ästhetische Periode der Poesie hat die Schrift zu ihrer Voraussetzung, insofern selbst die Volksdichtungen erst von dem Moment an eine monumentale Bedeutung gewannen, da sie durch die Schrift für die gesammte Zukunft der Menschheit fixirt wurden. Unsere Untersuchung beginnt also erst von diesem Zeitpunkt an. Wie die Musik sich mit der Poesie in jenen vorhistorischen, gewissermaßen mythischen Zeiten verbunden hat, ist eine sehr interessante, aber für das Begriffsverhältniß nicht entscheidende Untersuchung. Erst von dem Augenblick an, wo die Schrift vorhanden ist, hat die Poesie ihr umfassendstes Mittheilungsorgan gefunden; und wenn sie nicht auch auf dieser Stufe ein Bedürfniß hat, sich hie und da mit der Musik zu vereinigen, so würde das Bedürfniß überhaupt nur als ein vorläufiges — um den Mangel der Schrift eben theils durch Rede theils durch Gesang zu ersetzen — betrachtet werden müssen.

Käme es in der epischen Poesie blos auf die Darstellung

von Thatsächlichem an, so würde ihr jede Beziehung zur musikalischen Ausschmückung fehlen. Die Poesie aber erstrebt nicht allein die Erweiterung oder Berichtigung des Vorstellungsinhaltes, sondern sie will von dem ganzen innern Menschen, also auch von seinem Empfinden und vermittelst desselben sogar von seinem Wollen Besitz ergreifen, Letzteres freilich, wenn sie echte Poesie ist, ohne tendenziöse Vordringlichkeit, und insofern kann auch die epische oder die ihr verwandte darstellende Poesie, wie sie in Naturschilderungen und Aehnlichem existirt, wenn auch die Darstellung des Thatsächlichen bei ihr das Primäre ist, nur solchen thatsächlichen Inhalt benutzen, der in bemerkenswerther Weise die Empfindung und den Willen zu bestimmen vermag. Die Poesie erfindet daher frei, sie verändert das Thatsächliche, so daß es ihren Zwecken entspricht, sie stellt es wenigstens so dar, daß es so viel als möglich der Empfindung und dem Willen nahe gebracht wird, und eben hiedurch unterscheidet sie sich von der nüchternen empirisch-wissenschaftlichen Darstellung. Poesie ist, wie wir sahen, Durchdringung des Begriffs mit der Anschauung. Thatsächliches ist mithin nur dann brauchbar für die Poesie, wenn es einerseits etwas dem Begriff nach Bedeutsames enthält. Andererseits muß die durch freie Erfindung gewonnene poetische Idee nun aber auch anschaulich dargestellt werden, und so entsteht durch die Erhebung eines Geschehenen zum Begriff und zu dessen anschaulicher Mittheilung ein poetisches Kunstwerk. Darauf beruht nun der Zusammenhang mit der Musik; denn sobald die Musik im Stande ist, die Wirkung auf die Anschauung irgendwie zu erhöhen, wird der Dichter ihre Mitwirkung nicht verschmähen.

Es ist im Grunde übrigens der Ausdruck ungehörig, daß eine Art von Poesie die Musik anziehe, und eine andere sie abstoße. Sondern vielmehr: genau so, wie die Musik einerseits das Streben hat, sich mit dem poetischen Inhalt zu durchdringen, andererseits das entgegengesetzte, sich frei für sich zu entwickeln

und ein in sich abgeschlossenes Ganze zu sein, eben so hat die Poesie als solche einmal das Streben, in Musik auszutönen, ein anderes Mal das entgegengesetzte, sich in ihrer eigenen Sphäre für sich rein zu erhalten. Je nachdem aber das eine oder das andere Streben vorherrscht, wird sowohl die Musik als die Poesie eine verschiedenartige Gestalt annehmen. Verbinden sich beide Künste mit einander, so ist die Poesie das Innere, Einheitliche im Verhältniß zur Musik. Die Poesie wird also ihre eigene Aeußerlichkeit weniger breit und selbständig zu entwickeln haben, weil diese dem musikalisch Aeußern gegenüber selbst noch ein Inneres ist; die Musik aber wird, weil von einem höheren Inneren, dem poetischen Gedanken, abhängig, ihr Inneres, den zu Grunde liegenden thematischen Gedanken, weniger zum Herren über das Tongefüge machen und eine freiere Association von musikalischen Gedanken gestatten, weil sie sich einem noch höheren Inneren unterzuordnen hat. In der selbständigen Musik dagegen herrscht die Einheit des Themas, weil sie nur dadurch eine eigentliche Innerlichkeit zu gewinnen vermag, und in der selbständigen Poesie herrscht die realistische Breite der Ausführung, weil ihr nur dadurch die zum Kunstwerk erforderliche äußerliche Solidität und Vollständigkeit des Daseins gegeben wird. Giebt es aber Gedichte — und sie sind in der lyrischen Poesie häufig —, die schon an sich selbst sich in einer gewissen Innerlichkeit des Vorstellens und Empfindens zurückhalten, so kann sich die Musik ihrer sofort bemächtigen, in ganz ähnlicher Weise, wie auch einem in freierer Form geschriebenen melodischen Tonstück später, nachdem es geschrieben, ein Text untergelegt werden kann. Die Poesie stößt also nur dann die Musik ab, wenn sie sich bereits mit der entschiedenen Absicht selbständiger Existenz entwickelt hat. Kehren wir noch einmal zu der historischen Vorfrage zurück, so ist es sehr wohl denkbar, daß bei den ersten Anfängen der epischen Volksdichtung diese Absicht noch keineswegs vorhanden war und daß sie in einer Weise vorgetragen wurden, die wir heute weder

als Gesang noch als Recitative bezeichnen würden, in einer Art von Sprechgesang, und daß erst allmählich die selbständige poetische Form zur Geltung kam. So wie wir heute die großen epischen Volksdichtungen kennen, müssen wir sagen, daß die selbständige poetische Tendenz in ihnen bereits die Herrschaft gewonnen hatte, während in der lyrischen die musikalische Siegerin geblieben ist. Dies beruht aber auf der Natur der Sache. Denn nur insofern sie Empfindungen hervorrufen will, drängt die Poesie zur Musik; sie wird also als lyrische Poesie, welche die Empfindungen direkt darstellt, lebendiger dazu hindrängen, als in ihrer epischen Erscheinung, wo das Thatsächliche im Vordergrund steht.

Daß selbst die umfassendsten epischen Dichtungen, wie die Odyssee oder das Nibelungenlied, noch die Musik anzuziehen vermögen, ist durch die größern Tondichtungen erwiesen, die sich, allerdings nachdem der Inhalt der Dichtungen in eine sehr viel knappere und auch sonst für den musikalischen Zweck geeignete Form gebracht war, daran geknüpft haben; und wie sehr man auch darüber streiten mag, ob sich nicht geeignetere Stoffe für die Musik hätten finden lassen, daß sie dieser Kunst gar nichts geboten hätten, wird Niemand ernstlich behaupten können. Selbst die bloße Historie kann ebensowohl, wie der Poesie, so auch der Musik als Ausgangspunkt dienen. Die Oper der früheren Jahrhunderte hat in unglaublicher Ausdehnung Stoffe benutzt, die nicht etwa dem griechischen oder römischen Mythos, sondern der griechischen und römischen Geschichte entlehnt waren. Am bemerkenswerthesten bleibt aber die musikalische Umgestaltung der jüdischen Geschichte durch das Oratorium, als dessen monumentaler Vertreter bekanntlich Händel zu gelten hat; denn wenn auch die Darstellungen des alten Testaments nicht als Geschichtserzählung von unbedingter wissenschaftlicher Zuverlässigkeit zu gelten haben, so hat doch die freie poetische Erfindung einen verhältnißmäßig und mit Rücksicht auf die frühe Entstehung dieser Denkmäler geringen Antheil daran gehabt. — Es kam aber freilich

darauf zunächst nicht an zu prüfen, in wiefern sich das Historische oder Epische, nachdem es eine entsprechende Umformung gefunden hat, für musikalische Darstellung eignet, sondern vielmehr darauf, wie das Epische in seiner ursprünglichen Gestalt sich zur Musik verhält.

Hier ist ein äußerlicher Umstand am entscheidendsten. Ein umfangreiches episches Gedicht, wie etwa die Ilias oder Odyssee und ähnliche, kann schon seines großen Umfangs wegen nicht gesungen werden, oder es müßte denn in der kindlichen Form sein, wie etwa die Italiener ihren Tasso singen. Eher würde es sich für den recitirenden Vortrag eignen; aber auch dieser hat, außer in den Zeiten, da die Schriftsprache noch nicht existirte, nur ausnahmsweise sich daran versucht. Das epische Gedicht und sein moderner Vertreter, Roman und Novelle, sind daher in der ihnen eigenen Form für die innere Phantasie bestimmt; sie wollen gelesen sein. Der äußere Umfang aller dieser Dichtungen beweist es eben, daß die Poesie sich hier zu voller Selbständigkeit hat entwickeln wollen. Sie hat so viel Aeußeres in sich selber aufgenommen, daß sie auf die äußere Realität, welche ihr die Musik gewähren könnte, verzichten muß (Seite 156). Nun kann aber die epische Dichtung sich in die kleinsten Formen zusammenziehen. Man wird Balladen, wie etwa „Die Kraniche des Ibycus", „Den Ring des Polykrates", „Die Braut von Korinth" und ähnl. gewiß der epischen Dichtung zuzählen; wenn wir nun aber unter Goethe's Dichtungen auch solche, wie den „Erlkönig", „Den Fischer", den „König von Thule", „Das Veilchen" — und nicht ganz mit Unrecht — als Balladen bezeichnet finden, so sind wir damit bei epischen Dichtungen angelangt, welche die Musik nicht nur zu begünstigen, sondern sich nach ihr zu sehnen scheinen, weil in der Wirkung auf das Gemüth ihre eigentliche Bedeutung liegt.

Wir müssen an dieser Stelle auf einen bisher nur nebenbei berührten Punkt etwas näher eingehen. Die Tonkunst hatte uns, abgesehen von ihrer rein formellen Gliederung, im Wesent-

lichen als ein Abbild der Empfindung gegolten; sie kann nun aber auch eine Nachahmung von Objectivem, Gegenständlichem sein. Es wurde oben bemerkt (Seite 51), daß, wenn die bloße Instrumentalmusik sich damit abgeben wollte, kein sonderlicher Werth darauf zu legen sein würde. Ganz anders aber gestaltet sich das Urtheil darüber, wenn in Verbindung mit dem Wort nun neben dem Ausdruck der Empfindung, der immer als das Vornehmste zu gelten hat, auch das Gegenständliche, an das sich das Wort anlehnt, ein musikalisch passendes Gegenbild findet. Es sei an die zahlreichen Tonmalereien bei Händel und Haydn, bei Beethoven, Schubert („Winterreise") und Schumann erinnert. Unter den großen Componisten ist Mozart derjenige, der sie am seltensten anwendet, ohne sie freilich — es sei nur auf die Registerarie des Leporello hingewiesen — ganz zu verschmähen. Mozart stand eben so sehr im Centrum der Tonempfindung, daß er niemals das, was nur als Nebensache Werth hat, zur Hauptsache zu machen im Stande war. Für die Composition kleinerer epischen Dichtungen ist indeß diese Fähigkeit der Musik von großer Bedeutung.

Denn es hat die Musik gerade durch Tonmalerei die Fähigkeit epische Dichtungen von kleinerem Umfang sich anzueignen; diese Dichtungen aber sehnen sich darnach die Musik herbeizuziehen, um sich sicherer des ganzen Menschen zu bemächtigen. Da nun aber, wie wir wissen, das Wort durch die Verbindung mit dem musikalischen Ton bis zu einem gewissen Grade in den Hintergrund gedrängt wird, so kommt es in der Beurtheilung des einzelnen Falls darauf an, eine wie scharfe Aufmerksamkeit zu dem Verständniß des Gedichts nothwendig ist. Ferner auch darauf, ob die Kenntniß desselben bereits vorausgesetzt werden kann. Denn wie eine gewisse allgemeine Vorbildung zum wirklichen Kunstverständniß unerläßlich ist, so kann ja auch wohl eine specielle gewünscht werden; und in diesem Sinn ist es eben so wenig etwas Kunstwidriges, wenn bei Vokalwerken eine vorherige Be-

kanntschaft mit dem Text gefordert wird, wie bei Instrumentalwerken, daß der Hörer mit den Formen und Gesetzen der musikalischen Gestaltung einigermaßen vertraut sei. Trotz alledem ist indeß der Gegensatz zwischen dem objectiven Inhalt der epischen Poesie und dem Empfindunggehalt der To nsprache nicht wegzubringen, und es kann derselbe sowohl objectiv als subjectiv geschärft oder auch gemildert werden. Wie es Musiker giebt, die jeder Verbindung der Tonkunst mit dem Wort abhold sind, weil die Reinheit der Form dadurch getrübt wird, so giebt es Dichter, die sich gegen die Tonkunst sträuben, weil durch das Bündniß mit ihr die Aufmerksamkeit von dem rein geistigen Inhalt der Poesie abgelenkt wird. Und wie über die Verbindung überhaupt, so werden über die Anwendbarkeit derselben auf den einzelnen Fall immer entgegengesetzte Meinungen aufgestellt werden können. Die Wahrheit liegt weder hier noch da, sondern eben dieser Kampf und Widerspruch ist die Wahrheit. Wahr ist es aber ferner auch, daß es kein episches Gedicht giebt, das nicht in irgend einer Weise, wenn auch nach vorhergegangener Umgestaltung der dichterischen Form, in Beziehung zur Musik treten könnte, wie auch, daß die epischen Gedichte je nach Umfang, Inhalt und Gestaltung in einer näheren oder ferneren Beziehung zur Tonkunst stehen. Das Natürliche ist also, daß man solche, die ihr besonders nahe stehen, wie etwa die oben erwähnten Goethe'schen, ihr zuführt, bei den entfernteren schon vorsichtiger ist und die am weitesten abliegenden ganz unberührt läßt. Nun hat aber das Fernliegende, Unzugängliche für Viele den größesten Reiz; es muß sogar in Zeiten der Noth, d. h. in Zeiten, wo die näher liegenden Stoffe erschöpft sind, ergriffen werden; und so kommt es vor, daß auch auf weniger günstigem poetischen Boden die Tonkunst heimisch zu werden versucht.

Die musikalische Form, in welcher kleinere epische Dichtungen zu bringen sind, ist natürlich in den meisten Fällen eine ziemlich freie. Selbst für das kleine „Veilchen" hat Mozart eine freie

Form gewählt. Wenn der Gedanke der streng musikalischen Einheit in der Vokalmusik nicht so genau zur Ausführung kommt, als in der Instrumentalmusik, so ist das, wie wir sahen, darum zulässig, weil die Einheit des poetischen Gedankens auch musikalisch Entlegenes zu verknüpfen vermag. Nur muß der Hörer dafür sorgen, daß ihm während des Hörens der poetische Inhalt immer gegenwärtig bleibe. Der außerordentliche Eindruck, den die Uebereinstimmung zwischen dem Gedanken und der tönenden Form auf die Empfindung hervorbringt, ist denen ganz unbekannt, welche beim Gesang nur auf das Musikalische hören. Der Sänger ist, wenn er nicht ganz gedankenlos ist, dieser Gefahr weniger ausgesetzt, da er fortdauernd durch das eigene Aussprechen der Worte an die poetischen Vorstellungsgebilde, die er in entsprechende Tonreihen umzusetzen hat, erinnert wird; aber für den Hörer kommt das Wort, wenn er sonst den Text nicht genau kennt oder während des Hörens vor seinen Augen hat, in der Regel theils unzulänglich, theils zu spät zum Bewußtsein und er lernt in diesem Falle den außerordentlichen Zauber des gesungenen Wortes nicht kennen.

Obgleich eigentlich im Hinblick auf das Drama ausgesprochen, kann auch schon hier ein Urtheil von Schiller über den Nutzen, welchen die Musik der Poesie gewähre, angeführt werden. Daß das Drama nicht bloßes Lesedrama bleiben, sondern sich durch Auge und Ohr an den Empfangenden wenden solle, war dabei vorausgesetzt. Es handelte sich also nur darum, ob recitirendes Drama oder Oper. Schiller schreibt (No. 394 des Briefwechsels mit Goethe): „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere har-

monische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß; sie ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Goethe antwortet hierauf (No. 395): „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im „Don Juan" auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt." Daß auch die Dichtung ein Bedürfniß nach der Musik empfindet, kann wohl nicht klarer erwiesen werden, als durch dieses Zeugniß der größesten Dichter. Wir sehen, daß auch die Begründung genau mit der unsrigen übereinstimmt. Die „Erhebung über die servile Naturnachahmung", die „freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit", welche mit der Musik verbunden ist, sollen das Ideal auf die Bühne führen. Es erhellt übrigens aus unsern bisherigen Erörterungen zur Genüge, daß wir für die epische Poesie die Bedeutung der Musik geringer anzuschlagen haben, als für das Drama. Zusammenfassend können wir sagen, daß die epische Poesie in ihren Stoffen und fragmentarisch wohl vielfache Beziehungen zur Musik haben mag, in ihrer Gesammt-Gestaltung aber doch nur dann, wenn sie auf einen kleineren Umfang beschränkt ist. Eine absolute Grenze ist freilich nicht zu ziehen, es handelt sich immer nur um ein größeres oder geringeres Maß der Verbindungsfähigkeit. Genau so selten, als es absolute Unfruchtbarkeit auf der Erde giebt, giebt es irgend ein poetisches Werk, das für die Musik schlechthin unfruchtbar wäre. Wem es also gefällt, sich gerade in solchen Gegenden anzusiedeln, mag auch dazu sich entschließen. Bei kleineren epischen Dichtungen wird es ferner nicht nur darauf ankommen, ob die Empfindung in geringerem oder höherem Grad dadurch beschäftigt wird, sondern auch, ob das Gegenständliche Veranlassung zu lebendiger Tonmalerei bietet. Phantastische oder dramatisch angelegte Stoffe

erweisen sich darum als besonders günstig, der „Erlkönig“ oder „Edward“ oder „Oluf“ und „Graf Douglas“ z. B. als günstiger wie der „Ring des Polykrates“. In neuerer Zeit ist auch der Versuch der Chorballade gemacht worden. Es kann Niemandem einfallen, zu behaupten, daß es ein unmöglicher Versuch sei. Die reichere Harmonie, die Möglichkeit polyphoner Stimmbehandlung und die Abwechselung mit Solostimmen gewähren sogar mancherlei Vortheile. Es fragt sich aber, ob dieselben nicht dadurch aufgehoben werden, daß nun die Musik einen noch breiteren Raum der epischen Dichtung gegenüber einnimmt, als sie eigentlich sollte. Von denjenigen Chorballaden, die zu eigentlich epischen Dichtungen gesetzt sind, hat sich unsers Wissens bisher noch keine als eine erhebliche Bereicherung der musikalischen Literatur erwiesen.

Ganz anders verhält es sich mit jener großen Zahl chorischer Compositionen, deren Text sich zwar innerhalb eines epischen Rahmens gestaltet, aber ausdrücklich zum Zweck der musikalischen Behandlung verfaßt wurde. Man weiß bei den Werken dieser Art in vielen Fällen eigentlich nicht, ob man sie als episch, lyrisch oder dramatisch bezeichnen soll, weil alle drei Gattungen der Poesie sich in ununterbrochenem Zusammenhang mit einander entfalten.

Als Hauptwerke dieser Gattung wollen wir zunächst die Passionsmusiken von Seb. Bach hervorheben, denen sich im Charakter, wenn auch einfacher gehalten, das Weihnachts-Oratorium und theilweise die Cantaten anschließen. Der Evangelist trägt recitativisch die biblische Erzählung von dem Leiden, dem Tod und der Auferstehung des Heilandes vor, genau so, wie sie Matthäus und Johannes niedergelegt haben; die Reden Jesu, Petri und der andern Personen, so wie die Ausrufe der Hohenpriester, der Juden, der Jünger u. s. w. werden theils den Solisten, theils dem Chore zugetheilt; daran schließen sich lyrisch-religiöse Betrachtungen, welche ebenfalls theils von Solisten, theils vom Chore vorgetragen werden. Wenn nun auch das

Dramatische, d. h. die musikalische Darstellung der verschiedenen in der Erzählung vorkommenden Personen durch verschiedene Stimmen als eine lebendigere Versinnlichung des Epischen gefaßt werden kann, so bleiben noch immer das Epische und Lyrische als selbständige Grundlagen übrig. Um nun auch diese beiden Elemente zu einer höheren Einheit zusammen zu fassen, kann man die Passionsmusik als das künstlerische Gesammtbild des protestantischen Gottesdienstes betrachten, als das Ineinander der göttlichen Verkündigung und der dieselbe in sich aufnehmenden Gemeinde. Wie das evangelische Wort verkündigt wird und auf die frommen, gläubigen Gemüther einwirkt, dies stellen uns Bach's Passionsmusiken in idealer Verklärung dar. Bis in die neueste Zeit reichen Werke dieser Gattung, so z. B. Mendelssohn's „Paulus“ und „Elias“. Die gleiche Form ist auch auf weltliche Stoffe übertragen worden, z. B. in Schumann's „Das Paradies und die Peri“. Man hat daher mitunter Anlaß genommen, das Oratorium überhaupt als das dem Epos analoge musikalische Kunstwerk zu definiren. Doch paßt diese Definition nicht auf alle derartigen Werke, z. B. auf Haydn's „Jahreszeiten“ ganz und gar nicht. Die „Jahreszeiten“ sind weder ein Epos noch ein Drama, sondern ein ländliches Stimmungsbild, nach den Einflüssen gegliedert, welche die verschiedenen Jahreszeiten auf Thätigkeit und Empfindungsleben des Naturmenschen üben. Die wirkliche Geschichte hat den Wortsinn des Oratoriums verschoben und verschiebt ihn auch heute noch unaufhörlich. Man muß daher entweder darauf verzichten, den Begriff allzu eng zu fassen oder, wenn man bei dem Epischen stehen bleiben will, darf für Werke, wie das eben erwähnte Haydn'sche, die Bezeichnung „Oratorium“ nicht mehr gebraucht werden.

Wie das epische Gedicht bestimmt ist, nicht nur auf die Vorstellung, sondern zugleich auf die Empfindung und vermittelst derselben auf den Willen zu wirken, so wird umgekehrt in der lyrischen Poesie meistens die Anknüpfung an irgend etwas be-

stimmtes Gegenständliches enthalten sein. Die Darstellung der bloßen Lust- oder Unlust-Empfindungen, ohne alles Gegenständliche, erschöpft sich bald; und der lyrischen Poesie einen einigermaßen größern Umfang zu geben, ist nicht möglich ohne Beziehungen der erwähnten Art. Als ein Beispiel einfachster lyrischer Poesie, in der nur Lust und Leid in einander spielen, mag etwa folgendes Eichendorff'sche gelten. „Ich kann wohl manchmal singen, als ob ich fröhlich sei; doch heimlich Thränen dringen, da wird das Herz mir frei. Es lassen Nachtigallen, spielt draußen Frühlingsluft, der Sehnsucht Lied erschallen aus ihres Kerkers Gruft. Da lauschen alle Herzen, und Alles ist erfreut, doch Keiner fühlt die Schmerzen, im Lied das tiefe Leid." Dichtungen dieser Art — und es giebt ja wohl noch einfachere, unbestimmtere reine Stimmungsbilder — könnten vorzugsweise als diejenige Gattung von Poesie gelten, welche nach der Musik verlangt. Denn, wenn man aus den Worten von nichts weiter erfährt, als von Freude und Schmerz, so erfährt man aus den Tönen genau eben so viel, mag man die Worte verstehen oder nicht, und erfährt es in viel eindringlicherer, ergreifenderer Weise. Wenn der Dichter alle Kraft seiner Phantasie darauf verwandt hat, um der Empfindung, welche ihn belebt, durch ein ideales Vorstellungsbild Ausdruck zu geben, so enthält der vollkommenste Sprachton noch so viel ungeläuterte Naturlaute, daß die Deklamation einer solchen Dichtung nicht auf der vollen Höhe der letztern steht — ein Umstand, der in dem lyrischen Dichter ein lebhafteres Verlangen erregt, sich der Musik anzuvertrauen, als es bei dem epischen der Fall war.

Wenn sich die lyrische Poesie am meisten der Musik nähert, so kann indeß auch hier der Reichthum der Vorstellungen so mannigfaltig oder der Gedankeninhalt so ernst werden, daß die Musik besser daran thut, dem auszuweichen. In dem erstern Fall wird dem musikalischen Ausdruck nicht nur zu viel, sondern auch Manches zugemuthet, was der Tonmalerei weniger zugänglich

ist; in dem letztern verlangt das Verständniß des Gedichtes ernste Gedankenarbeit. Es ist bekannt, daß sich aus diesen Gründen z. B. Schiller's Gedichte im Ganzen wenig zur musikalischen Uebertragung eignen. Es zeigt sich dies selbst in Schiller's mehrfach für Chor und Soli componirten „Glocke", die zwar in einzelnen Stellen sehr empfindungsvoll und darum auch dem Musikalischen nahe verwandt ist, dann aber auch wieder in das Didaktische oder in das allzu Realistische übergeht und sich der Tonkunst gegenüber spröde verhält. Spott und Ironie gehören eigentlich kaum zum Lyrischen, sind aber auch auf diesem Gebiet bedeutungsvoll geworden. Sie lassen sich musikalisch darstellen und sind in der Oper, nicht blos in der komischen, sondern auch in der ernsten (z. B. Lysiart dem Adolar gegenüber im ersten Akt der „Euryanthe") häufig genug Gegenstand des Ausdrucks gewesen; treten sie aber zu sehr in den Vordergrund, in einem einzelnen lyrischen Gedicht, so sind sie für die Musik zwar erreichbar, aber doch nicht eigentlich erstrebungswerth. Man kann daher nicht sagen, daß Heine's Dichtungen die große Zuneigung rechtfertigten, die ihnen von Seiten der Musiker, auch der bedeutendsten, zu Theil geworden ist. Sie haben ihn meist als einen ernsteren Poeten genommen, als er es wirklich war, und die Teufelskralle, die auch da, wo er aufrichtig empfindungsvoll scheint, in der Regel erkennbar ist, unbemerkt gelassen. Nur ein Wiener Dilettant, der Staatsrath Vesque von Püttlingen, der unter dem Namen „Hoven" componirte und viel Talent besaß, ohne freilich im Technischen auf der Höhe der Zeit zu stehen, hat Heine richtig verstanden, aber freilich nicht zum Vortheil des Musikalischen; denn ihrer innersten Natur nach beruht die Musik auf wahrer, gläubiger Empfindung und Frivolität ist ihre Negation. Noch ferner liegt der Musik, weil dem Gebiet des reinen Verstandes angehörend, der eigentliche Witz; musikalische Darstellung desselben dürfte sich wohl blos in Possen-Couplets finden.

Die Empfindung breitet sich im Gebiet des Lyrischen über

alle Gegenstände des Daseins aus, Liebesglück und Liebesschmerz, sehnsüchtiges Verlangen, glühende Begeisterung und anmuthiges Spiel, Frühlingsjubel, Herbstsorge und Wintergram, Jagd-, Kriegs- und Bacchusfreude, Tanzlust und welche Empfindung sonst durch das Leben angeregt sein mag, schwellt das Herz des Dichters. Daneben entwickelt sich die religiöse Lyrik und als eine dritte Gattung noch die erhabene, hymnenartige, wie wir sie etwa in Schiller's „Freude, schöner Götterfunken" besitzen. Alle diese Dichtungen sind — abgesehen von der oben erwähnten auf einer zu großen Selbständigkeit des eigentlich Poetischen beruhenden Einschränkung — musikalischer Natur. Wie weit es dem Musiker möglich ist, die Bestimmtheit der Gegenstände auch durch die Wahl der Tonmittel zur deutlichen Unterscheidung zu bringen, hängt von dem individuellen Talent und der individuellen Stimmung des Componisten ab; ganz gewiß ist Liebesjubel sehr oft durch Tonweisen ausgedrückt worden, die für einen Frühlingsjubel, den wir uns doch um einen Grad weniger enthusiastisch vorstellen, passender gewesender wären; aber z. B. Schumann's „Ueber'n Garten, durch die Lüfte" wäre dafür allzu begeisterungsvoll; die Schlußworte allein „sie ist mein" geben demselben die ihn durchströmende Gluth. Hinsichts der Art der Composition ist zu bemerken, daß Einzelgesänge mit mehr oder minder reicher Begleitung, mehrstimmige Lieder, endlich große chorische Werke aus dem Lyrischen entstehen. Denn Motetten und Messen gehören ebenfalls hieher. Noch Weber hat Lieder mit Guitarren-Begleitung geschrieben; Brahms dagegen hat zu einer kleinen, artigen lyrischen Composition von Schubert „Ueber meines Liebchens Aeugeln" Orchesterbegleitung gesetzt. Und welch ein Abstand zwischen einem einfachen Choral und einer Messe von Seb. Bach oder Beethoven ist, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Ob die Begleitung blos homophon oder polyphon ist, ob das musikalisch Thematische strenger, wie z. B. in Franz's „Er ist gekommen" und „In dem Dornbusch", oder loser, wie wohl in der

Mehrzahl der Lieder, zur Geltung gebracht wird, das Alles hängt von dem Zeitgeschmack, von der Neigung des Componisten und von dem Charakter der Dichtung ab. Da aber die letztere die Grundlage ist, so würde sie vor allen Dingen befragt werden müssen, wenn es sich darum handelt, zu entscheiden, ob der Componist zu viel oder zu wenig nach der Seite der künstlerischen Ausführung gethan hat. Denn nach ihrem eigenen Gehalt verlangen die Dichtungen eine leichtere oder eine tiefere, bedeutsamere musikalische Ausarbeitung. In neuester Zeit geht, wie bereits bemerkt wurde (S. 124), das Gefühl dafür, daß ein leichtes Lied die Anwendung leichterer musikalischer Ausdrucksmittel verlangt, mehr und mehr verloren, während die Musiker aus dem Ende des vorigen oder aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, wie Reichardt z. B. oder Zelter, auch das Tiefere zu oberflächlich nahmen. Schubert, der mit einzelnen seiner Gesänge noch an seine Vorgänger erinnert (z. B. „Jägers Abendlied" oder „Der König in Thule"), mit einigen seiner letzten, namentlich in der „Winterreise", schon auf Schumann vorbereitet, hat im Großen und Ganzen den Ton am richtigsten getroffen und darf wohl als der Mittelpunkt der musikalischen deutschen Lyrik gelten. Wie reich dieselbe übrigens ist, davon wird man sich erst dann vollständig überzeugen, wenn es einmal — was auf poetischem Gebiete schon längst geschehen ist — gelingt, eine musikalische Anthologie der gesammten deutschen Lyrik seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bis auf die heutige Zeit zusammenzustellen — eine Arbeit, die aber der vereinten Anstrengung vieler urtheilsfähiger Musiker bedürfen würde. Die vielen kleineren Componisten, die neben Werthloserem doch einzelnes Gute und Individuelle geschaffen haben, werden heute über den wenigen großen, von denen dann mitunter auch das Kleine und Unbedeutende unnöthiger Weise aus dem Staube wieder hervorgezogen wird, vergessen; und es bedarf eben einer sorgfältigen Sammlung, um das Beste, was der deutsche Geist auf diesem Gebiete geschaffen, überblicken zu können.

Wir haben schließlich noch einen Punkt hervorzuheben, nämlich das Verhältniß der verschiedenen lyrischen Stimmungen zu dem sittlichen Ideal. Schon oben (S. 153) wurde der Gegensatz von subjectiver und objectiver Lyrik erwähnt, und wir betrachteten als objectiv lyrisch alle Dichtungen, deren Empfindungskreis innerhalb der Sphäre des allgemein Menschlichen liegt. Auch damit ist aber das Subjective nicht ausgeschlossen, wenn wir nicht den Begriff des Allgemeinen im höchsten, über Zeit und Raum erhabenen Sinne nehmen; denn nationale Eigenthümlichkeiten oder besondere Zeitströmungen, die doch auch gewissermaßen ein Allgemeines sind, begünstigen mitunter das Düstere, das wild Zerrissene, das Weltschmerzliche oder auch das Sentimentale, weichlich Zerflossene, und weder das Eine noch das Andere wird als Muster einer objectiven Lyrik gelten können. Jede Empfindung ist nun entweder Lust- oder Unlustempfindung, und schon in diesem Gegensatz scheint ein subjectives Element zu liegen. Wird dieser Gegensatz abgestreift, so bleibt zunächst nur die Gleichgültigkeit, die stoische unerschütterliche Ruhe, also das Nichtempfinden übrig, und diese ist weder für Lyrisches noch für Musikalisches geeignet. Zwar giebt es Tonstücke, in denen eine äußere Ton-Bewegung ohne alle innere Gemüths-Bewegung sich zu entwickeln und abzulaufen scheint; auch hat Händel in seinem »Allegro e Pensieroso« neben den Vertretern des sanguinisch fröhlichen und des melancholischen Temperaments einen Vertreter des Maßvollen aufgestellt; aber das schlechthin Indifferente ist nicht das Ideal, es ist eben so einseitig, wie das Differente, und ihm gegenüber hat das gesunde menschliche Empfinden den horror vacui. Schon aus dem eben Gesagten ergiebt sich, wo das Ideal zu suchen ist: weder in dem Indifferenten, noch in dem Differenten, sondern in der Aufhebung, in der Ueberwindung der Differenz. Das Ideal, das höchste Ideal liegt also eigentlich im Dramatischen, nicht im Lyrischen; auf diesem lyrischen Gebiet wird es aber dann berührt, wenn auch in dem

Heitern ein Anklang des Ernsten, Wehmüthigen, in dem Ernsten ein Anklang des Heitern als anmuthige Verklärung sich findet. Das Lächeln unter Thränen, wie wunderbar hat dies nicht Mozart in wehmüthigen Tonstücken, z. B. in der kleinen Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" oder auch in Instrumentalsätzen, wie z. B. in den langsamen Sätzen der G-moll-Symphonie und des G-moll-Quintetts darzustellen gewußt; und die besten Walzer der ältern Wiener Schule würden ihren höchsten Werth verlieren, wenn sie nicht einen leisen Zug der Wehmuth in sich enthielten. Man kann daher sagen, daß das Lyrische sich um so weiter vom Ideal entfernt, je mehr es sich in den Gegensatz verliert.

Jedes Tonstück schließt der Regel nach bekanntlich mit einem Dur- oder Molldreiklang. Von dem letzteren sahen wir oben (S. 23), daß er nicht gleiche Berechtigung mit dem ersteren hat, aber als Vertreter desselben in Tonstücken gelten kann, die mit dem vollständig gelösten Widerspruch nicht endigen sollen. Gedichte neuerer Zeit sind nun mitunter so weltschmerzlich oder in ungelösten Problemen befangen, daß die Componisten sich gedrängt fühlten, mit dem Dominantseptimenakkord zu schließen, eine Consequenz, die recht deutlich beweist, daß Dichtungen dieser Art für die Musik eigentlich nicht geeignet waren.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß es der Musik sehr wohl möglich ist, den extremsten Gestaltungen des Lyrischen zu folgen; sie wird es nur nicht zu ihrem Vortheil thun und soll es dem musikalischen Dramatiker überlassen. Stimmungen, wie diejenigen des Caspar oder des Lysiart oder der Eglantine, erträgt man in dem Zusammenhange des ganzen Werkes, weil sie durch diesen vernichtet und zu einer idealen Einheit aufgehoben werden; man erträgt sie aber nicht, wenn sie außerhalb dieses Zusammenhanges auftreten, und so ist denn das eigentlich Böse wohl auch kaum in der lyrischen Musik dargestellt worden. Um so häufiger ist dagegen die krankhafte Empfindung von an sich

edlen Naturen — wenigstens in neuerer Zeit — Gegenstand der Tonkunst geworden. Schöpfungen dieser Art haben mitunter einen großen Reiz, wie denn überhaupt das Pathos als Gegensatz des Ethos — beide Worte im Sinne der altgriechischen Terminologie verstanden — einen verführerischen Reiz hat, aber, ohne durch das Ethos überwunden zu werden, von dem eigentlichen Ziel der Kunst ablenkt. Das Pathos ist daher nur im Drama vollberechtigt.

Mitunter hat sich nun auch das Lyrische zu größern, gewissermaßen dramatischen Tonwerken zu steigern versucht. Dies ist namentlich in zwei Liedercyclen von Franz Schubert, in der „schönen Müllerin" und der „Winterreise" geschehen. Der erstere ist umfassender, denn er beginnt mit der Wanderschaft und schließt mit dem Selbstmord des unglücklich Liebenden. Der letztere beginnt mit dem Verlassen der Geliebten und schließt mit dem gebrochenen Herzen. Versöhnender ist der erstere, denn der Tod befreit von allen Schmerzen; charakteristischer und der modernen Neigung zum Beharren in der Dissonanz näher liegend ist die „Winterreise".

Das Drama, zu dem wir jetzt übergehen, läßt sich aus dem Epischen wie aus dem Lyrischen ableiten. Wenn der Erzähler als solcher verschwindet und die Handlung sich aus Reden, welche theils Dialoge theils Monologe, in letzterm Fall also ein Symbol der Gedanken- und Gefühlswelt der Handelnden sind, sich entwickeln läßt, so verwandelt er die epische in die dramatische Form. Wenn die Empfindung zu einem Willensentschluß und zu einer Handlung sich steigert, so schreitet der Dichter vom Lyrischen zum Dramatischen fort, ist dann aber auch genöthigt, Empfindung und Wille an eine Anzahl verschiedener sich entgegenwirkenden Personen zu vertheilen. Auch die eben erwähnten Schubert'schen Müllerlieder würden sich als dramatische Lyrik fassen lassen; sie sind ein lyrisches Drama, zu dem drei andere Personen: die Bachnixe, die Müllerin und der Jäger den Hintergrund bilden.

Der Lyrik gegenüber ist das Drama eine wahrhafte Erweiterung des Inhalts, dem Epos gegenüber eine Verengung zur einheitlichen Form. Wir hatten oben die drei Dichtungsarten mit den drei Grundlagen des gesammten Seelenlebens in Verbindung gebracht, in dem Sinne, daß das Epos vorwiegend als auf das Vorstellen, die Lyrik vorwiegend auf das Empfinden, das Drama auf den Willen zu wirken bestimmt sei. Wenn dem so ist, so wird das Epos vorwiegend Thatsächliches darstellen, die Lyrik Empfindungen, das Drama die Willensbestrebungen und die gegenseitige Auflösung derselben. So mächtig daher auch der echte Dramatiker die Empfindungen und die Strebungen der einzelnen Persönlichkeiten ausklingen lassen mag, so daß sie uns vorübergehend überreden, das einzig Berechtigte zu sein, so weiß er doch auch die entgegengesetzten Seiten so in den Vordergrund zu stellen und den Schluß so vorzubereiten, daß, wer sehen will, sehen muß, daß das eigentlich sein Sollende über den Gegensätzen der einzelnen Persönlichkeiten steht. So muß denn der Held der Tragödie, nach Aristoteles' für alle Zeiten gültiger Regel, wenn er auch im Ganzen ein edler, unserer Sympathie würdiger Mensch ist, doch eine Schuld begehen, welche seinen tragischen Untergang rechtfertigt. So sind, um Beispiele anzuführen, Romeo und Julie darum verschuldet, weil sie sich von der substantiellen Basis des Lebens, von der Familie, losreißen, Hamlet darum, weil er einer That gegenüber, die schnelle Entschließung verlangte, ein allzu reichliches Maß von Skepsis, Ueberlegung und schwankender Vorsicht hatte, Desdemona darum, weil sie, die vornehme Tochter des Abendlandes, mit einem Mohren einen Bund schloß, einem Mohren von heißblütigem, tropischem Temperament, zum Mißtrauen und zur Eifersucht schon darum durch die Natur selber bestimmt, weil er sich doch immer den venedischen Patriciern gegenüber als den klüglich benutzten, aber im Grunde mißachteten Abkömmling einer barbarischen Race fühlen mußte. Anders verläuft der Conflict im Lustspiel, in dem es sich um ein anmuthig erheiterndes Spiel

der Gegensätze handelt, wobei doch aber auch die Einseitigkeiten der handelnden Personen eine leichte Correctur erfahren, noch anders im Schauspiel, wo ein tieferer Conflict durch Strafe und Reue friedlich gelöst wird, wie etwa im „Wintermärchen“ oder im „Sturm“. Wenn nun oben gesagt wurde, daß das Drama eine Verengung des Epos ist, so muß hier hinzugefügt werden, daß es auch in einer qualitativen Beziehung sich unterscheidet. Denn das Epos kann Thatsachen enthalten, die auf dem Zufall des äußern Geschehens beruhen, und es enthält solche, die Odyssee z. B. in reichem Maße. Das Drama dagegen kann solche Thatsachen wohl zu Grunde liegen haben; was aber in ihm selber geschieht, muß aus den Willensbestrebungen der vorkommenden Personen, wie sie eimmal in der Anlage des Drama's vorausgesetzt waren, mit Nothwendigkeit sich entwickeln. Aus diesem Grunde bringt das Drama auch nicht einen sich erst bildenden Willen zur Darstellung, wie dies etwa im „Wilhelm Meister“ geschieht; das ist Gegenstand des in das Prosaische übertragenen Epos, des Romans, und vermittelt sich hier, gerade wie im Epos, durch eine Reihe zufälliger Aeußerlichkeiten. Nun kann freilich auch ein vorzügliches Drama mitunter den Schein erregen, als ob zufällige Aeußerlichkeiten auf den Gang der Handlung von Einfluß wären. So z. B. in „Romeo und Julie“, wo der jugendlich unbesonnene Romeo den Anweisungen des Pater Lorenzo nicht Folge leistet und an Julie's Sarge eintrifft, noch bevor sie vom Schlaftrunk erwacht ist. Für Interpreten, welche die tragische Schuld darin finden, daß Romeo in überhastigem Liebeseifer dem Pater nicht strenge gefolgt sei, hat Shakespeare nicht gedichtet. Wer nicht den Einblick in die tragische Schuld hat, die Romeo und Julie durch ihr Sichlosreißen von der Substanz der Familie begangen haben, und in die Unheilbarkeit der geschlagenen Wunde, dem ist nicht zu helfen. Weder Shakespeare noch das Drama überhaupt verschmäht den äußern Zufall, aber nur dann ist derselbe zuläßig, wenn er als ein Mittel betrachtet werden kann,

einer Existenz ein äußerliches Ende zu bereiten, die innerlich unter allen Umständen dem Untergange preisgegeben war.

Wenn nun das Drama die eigentliche Synthese des Epischen und Lyrischen ist und die Musik in einem engern Zusammenhange mit dem Lyrischen, in einem weiteren mit dem Epischen steht, so folgt, daß Drama und Musik sich nach ihrer lyrischen Seite hin anziehen, nach ihrer epischen abstoßen werden. Je mehr in einem Drama das Lyrische überwiegt, um so mehr wird es zur musikalischen Darstellung geeignet sein, je mehr das Thatsächliche und das Verständige, Gedankenvolle, um so entschiedener wird es die Musik ablehnen.

Auf drei verschiedene Weisen kann der dramatische Dichter sein Werk der Außenwelt zur Kenntniß bringen: entweder als Lesedrama oder durch Vermittelung des recitirenden Schauspielers oder als Musikdrama. Aber es fragt sich, ob wir das Lesedrama als eine berechtigte Form gelten lassen dürfen. Denn die Form, die es sich gewählt, ist eben die Form der dramatischen Aufführbarkeit; ist es also etwa zu breit entwickelt oder zu complicirt oder zu innerlich und gedankenschwer, um sich zur scenischen Darstellung zu eignen, so ist, mag der poetische Werth ein noch so großer sein, ein Widerspruch zwischen Inhalt und Form vorhanden und es ist insofern verfehlt. Mitunter hat aber auch das Publikum unrichtige Vorstellungen von scenischer Darstellbarkeit. Für ein gewähltes Publikum ist Manches aufführbar, was für die große Menge unverständlich und darum reizlos ist. Es handelt sich also für uns nur um diejenigen Fälle, wo man unbedingt sagen müßte, ein Drama sei nur als Lesedrama zu denken, und da würde man denn den Einwand zu erheben haben, daß als eine vollberechtigte Form für den Dichter, der für sich allein sein und sein poetisches Gewebe keinen äußern Bedingungen unterwerfen will, das Epos und der modern-realistische Vertreter desselben, der Roman, vorhanden ist. Hier kann er sich ausbreiten, so weit er Lust hat; er kann fabuliren und Naturscenen schildern,

die Charaktere und Gemüthszustände seiner Personen mit dem mikroskopischen Blick des Psychologen zerlegen oder sie auch sich selber in Tagebüchern, Briefen, Monologen und Dialogen, gleich dem Dramatiker, aussprechen lassen; er kann in das Lyrische, ja in das Philosophische übergehen; Alles, was die Sprache zu erfassen vermag, ist sein; und die Form, die er sich gewählt, verlangt nichts Anderes von ihm. Wer aber einmal die dramatische Form gewählt, hat eigentlich damit die Aufgabe übernommen, entweder ein recitirendes oder ein Musikdrama zu schaffen, und muß seinen Stoff den Einschränkungen, welche Rede oder Gesang erheischen, conform zu machen suchen. Als eine Uebergangsgattung zwischen Drama und Epos hat aber auch das Lesedrama eine gewisse Berechtigung, insofern es die Person des Dichters fortläßt und eine objective Handlung — aber freilich nur für die innere Phantasie — hinstellt.

Es entsteht hier nun zunächst die Frage, ob die Stoffe schon ihrer innern Natur nach entweder mehr für die eine oder die andere Gattung des Drama's geeignet sind oder ob jeder überhaupt dramatische Stoff nach Belieben für beide Gattungen bearbeitet werden kann. Wenn man sich in Erinnerung bringt, wie Schauspiele von Bedeutung mit der Zeit in Opern verwandelt werden: „Hamlet" und „Faust", „Macbeth" und „Romeo", „Tell" und „Käthchen von Heilbronn", „Die Räuber" und „Kabale und Liebe", „Die Jungfrau von Orleans" und „König Lear" u. s. w., so möchte man sich vielleicht für die letztere Ansicht entscheiden; Schiller und Goethe haben indeß über das Verhältniß des Stoffs zur Kunstform anders gedacht. In ihrem Briefwechsel ist mehr als einmal davon die Rede, wie schwer es sei, für eine bestimmte Kunstform den richtigen Stoff zu finden, und wie sehr man sich in unlösbare Schwierigkeiten verwickele, wenn man sich in der Wahl des Stoffes vergriffen habe. Wir entsinnen uns nun aus unseren früheren Untersuchungen (Seite 82), daß die geringere Verständlichkeit des Wortes und die scharf bestimmte Tonhöhe im

Gegensatz zur gleitenden Tonhöhe als der charakteristische Unterschied der gesungenen von der gesprochenen Rede sich ergeben hatte. Daraus folgte, daß in der gesungenen Rede das Thatsächliche und das Verständige einen geringeren Raum einnehmen, bestimmte Empfindung und bestimmter Wille in den Vordergrund treten mußte. Wir werden von diesem Gesichtspunkt aus die Opernstoffe unter Menschen suchen müssen, die in einfachen, leicht verständlichen Verhältnissen leben, lebhaft empfinden, nach ihrer Empfindung handeln und, wenn auch rücksichtlos, so doch ohne Falsch ihres Weges gehen. Es ergiebt sich hieraus, daß z. B. „Faust" und „Hamlet" in ihrem Kern ganz ungeeignete Opernstoffe sind; denn der Kern ist im „Faust" das geistige Streben zum Erfassen des Absoluten, im „Hamlet" die Unfähigkeit eines die höchsten Anforderungen an die ideale Correctheit seines Handelns an sich stellenden Menschen zum praktischen Handeln; dergleichen Probleme verlangen die höchste Spannung des Geistes und darum die durch nichts getrübte Verständlichkeit des Worts, so wie die Abkehr von der Sinnlichkeit. Allerdings sind aus „Hamlet" und „Faust" Opern gemacht worden; Reicha hat sogar schon in alter Zeit den Monolog des Hamlet „Sein oder Nichtsein" in Musik gesetzt. Aber zum Theil sind das Schrullen vereinzelter Tonsetzer geblieben; oder es wurde, wenn ein derartiger Versuch bessern Erfolg hatte, wie z. B. bei Gounod's „Faust", der Kern verfälscht; der Componist arbeitete sich die Dichtung nach den Bedürfnissen der Musik so viel als möglich um. Wenn in dem Stoff selber — so können wir weiter sagen — die Tendenz zu selbständiger poetischer Gestaltung erkennbar sein sollte, so wird sich derselbe nicht für die Musik eignen. Solche Stoffe sind aber z. B. Faust und Hamlet, Faust ganz direkt, Hamlet indirekt, indem die Ungewißheit über das Thatsächliche Skepsis und Ueberlegung hervorruft. Eben dahin gehören aber auch alle Conflicte, die erst unter sehr entwickelten Bildungsverhältnissen entstehen können. Zunächst ist die dramatische Musik daher auf

Naturmenschen angewiesen. Am sichersten findet man nun jene Naturmenschen, wenn man sich in Zeiten und Räume versetzt, die von der höhern geistigen Cultur und von den labyrinthisch verschlungenen Culturverhältnissen möglichst weit abliegen: also unter Völker oder unter Stände, die davon weniger nah berührt sind, und in vorgeschichtliche Zeiten. In älterer Zeit waren die Schäferspiele beliebt; dann hat die griechische Mythologie den Stoff zu vielen Opern hergegeben; asiatische, afrikanische, amerikanische Völkerschaften haben weiteren Zuschuß geliefert; die Sagenwelt des Volkes hat ihre Schätze geöffnet; andere Stoffe, z. B. der des „Don Juan", sind so gehalten, daß man sie sich eigentlich zu jeder Zeit, an jedem Raum vorstellen kann und von jedweder einschränkenden Realität sich abgelöst fühlt; in neuester Zeit, durch Richard Wagner, ist der deutsche Mythos in den Vordergrund getreten. Gegen die historische Oper hat sich Wagner mit großer Bestimmtheit erklärt. Wir müssen ihm darin beistimmen, so weit es sich um die musikalische Darstellung der wirklich bedeutenden historischen Persönlichkeiten handelt. Wenn aber, wie z. B. in den „Hugenotten", frei erfundene Persönlichkeiten: Valentine, Raoul und Marcel den eigentlichen Kern der Handlung bilden und das Historische eine mehr grundlegende Bedeutung hat, indem es sich dabei vorzugsweise um den Gegensatz der strengeren protestantischen und der leichtlebigeren, genußsüchtigeren katholischen Lebensanschauung handelt, so ist das der Musik feindliche Element des Historischen doch so ziemlich getilgt. Weniger glücklich ist diese Idealisirung des Historischen Meyerbeer in der „Afrikanerin" gelungen.

Die Verweisung der musikalischen Stoffe in ein Gebiet menschlichen Lebens, wo höhere geistige Cultur noch nicht Wurzel geschlagen hat, könnte zu der Ansicht führen, als ob der Musik nur das Unedle, Gemeine zugewiesen würde. Die Musik macht aber gerade den entgegengesetzten Anspruch. In ihrer Formenstrenge und Reinheit alle andern Erscheinungen des hörbaren

Daseins weit überragend, stellt sie an die Poesie, die sich mit ihr verbinden will, das Verlangen, ebenfalls von der idealsten Reinheit zu sein. Daß diesem Verlangen so oft keine Rechnung getragen worden ist — namentlich in Bezug auf die äußere poetische Form — würde geradezu unerträglich sein, wenn nicht die geringere Verständlichkeit des Worts den Hörer über den vorhandenen Mangel täuschte. Wenn der Gegenstand aber ernst genommen wird, so muß an den musikalischen Text die Anforderung gestellt werden, daß er von edelstem Gehalt sei, ohne freilich sich zu tief in die reale Mannigfaltigkeit der Vorstellungen einzulassen. Man kann sich also zunächst in dem musikalischen Drama eine Welt von guten, edeln Menschen dargestellt denken, die aber durchaus einfach und kindlich in ihren Lebensverhältnissen sind, wie das etwa das frühere Schäferspiel darzustellen unternommen hat. Es bedarf aber diese Formulirung einer weitern Beschränkung.

Aus bloßer Empfindung oder Stimmung geht, wie wir sahen, kein Drama hervor, sondern es ist das Drama die Kunstform, welche den Willen zum Gegenstand der Darstellung hat (Seite 172). Innerhalb des Drama's kann allerdings auch der passive Charakter, der seine Empfindung nur unvollständig durch Handeln zur Verwirklichung bringt, neben andern auftreten, wie denn z. B. Euryanthe an einer solchen Passivität leidet, als sie im entscheidenden Momente nicht den Trug Eglantinen's enthüllt und ihre eigene Schuld in dem richtigen Lichte erscheinen läßt, selbst Cordelia, da sie es unterläßt, ihren Vater in eindringlicherer Weise vor der Heuchelei ihrer Schwestern zu schützen. Dramatisch wird aber ein vereinzelter Charakter dieser Art eben durch seine nicht ausreichende Willenskraft, also durch das, was seine Anlage zum Willen specificirt. Nehmen wir unsere obige Formulirung genau, so würde Gegenstand des musikalischen Drama's nur ein starker und edler Wille sein können, d. h. ein solcher, der bestrebt ist, Gutes für Alle zu wirken. Worin dies Gute aber eigentlich besteht, läßt sich auf unserm jetzigen Stand-

punkt freilich nur unzureichend bestimmen; wir müßten, der allgemeinen Volksanschauung folgend, sagen, es bestehe darin das Gefühl des Glückes, d. h. das Lustgefühl nach allen Seiten zu verbreiten; höchstens könnten wir noch hinzufügen, es müßte auch derselbe Wille, in ähnlicher Weise zu wirken, zum Gemeingut gemacht werden. Diese Bestimmungen reichen, wie gesagt, für die absolute Betrachtung nicht aus; eher könnten sie ausreichend scheinen für das musikalische Drama, da dieses Empfindung und Wille zu seinem eigentlichen Gegenstand und das natürliche, nicht das zu seiner höchsten intelligiblen Spitze zugeschärfte Leben der Menschheit zu seiner Voraussetzung hat.

Aber wie soll ein solches Drama eigentlich dramatisch werden, wenn der edle Wille den unedlen nicht zu seinem Gegensatze hat, den er überwindet? Nur durch diesen Kampf wird der edle Wille lebendig, nur dadurch herrscht er, daß er sich zum Herrn macht. Wir gewinnen dadurch die eine Form des Drama's, durch die Darstellung des edlen Willens, der den unedlen überwindet. Beispiele für diese Form gewähren uns die „Zauberflöte", in noch höherm Maße der „Fidelio". So hoch wir die Wirkung auf das Gemüth und das Sittlichkeitsgefühl schätzen, welche „Fidelio" hervorbringt, wir haben doch ein Bedenken dagegen. Es ist eine trügerische, aus den Zeiten der französischen Revolution herstammende Auffassung der Welt, daß irgend ein menschliches Herz den ganzen Adel der Empfindung und des Willens für sich besitze, während ein anderes ausschließlich dem radikalen Bösen verfallen sei; der Egoismus und damit die eigentliche Wurzel des bösen Willens ist niemals ganz aus der menschlichen Natur auszurotten, und kein Kunstwerk hat das Recht, der Unwahrheit Vorschub zu leisten. Als vollständig unberechtigt und als eigentlich unmöglich müssen wir ein Drama bezeichnen, in welchem die Schlechtigkeit nicht besiegt wird. Ein solches finden wir aber z. B. in dem nach Victor Hugo's »Le roi s'amuse« bearbeiteten Rigoletto-Text; der seinen Genüssen zügel-

los nachgehende Herzog geht lustig trällernd ab, während die Opfer seiner Schlechtigkeit elend untergehen. Die Tragödie von V. Hugo war ein politisches Tendenzdrama; wo dergleichen Rücksichten walten, schwindet die echte Kunst. Denn diese Art, den Willen anzuregen, daß der Stachel der poetischen Ungerechtigkeit zurückbleibt, ist unkünstlerisch. Der eigentliche Gegensatz zu „Fidelio" und den verwandten Werken würde ein Drama sein, in welchem nur böse Menschen auftreten, die an den Consequenzen ihrer Bosheit zu Grunde gehen — das Verbrecherdrama. Wenn auch die Gerechtigkeit endlich siegt, so wird doch in einem solchen Drama die Menschheit wieder schlechter dargestellt, als sie es eigentlich ist, und es ist keine Freude und Erhebung, einer Darstellung dieser Art umständlich zu folgen. Eher ist es noch zulässig im recitirenden Drama, in welchem eine fein durchgeführte Seelenmalerei wenigstens Bereicherung unseres psychologischen Wissens, wenn auch nicht reinen künstlerischen Genuß zu schaffen vermag; aber auch dafür kann der Dichter des musikalischen Drama's nicht viel gewähren und wenn er es thäte, würde er sein Licht unter den Scheffel gestellt haben, weil die Musik die Aufmerksamkeit des Hörers von dieser Seite der Dichtung ablenkt. Es entsteht endlich die dritte Form, die von Aristoteles schon als die vorzüglichste bezeichnete, daß der Held der Tragödie ein im Ganzen edler, unsere Sympathie erweckender Mensch ist, der aber eine kleine Schuld begeht und durch diese dem Untergang verfällt. Sie ist es, die sowohl dem Drama überhaupt als dem musikalischen Drama am besten entspricht, weil hier die Darstellung des Edlen mit der Darstellung des Wirklichen am vollkommensten sich verbindet. Diese Form hat für das musikalische wie für das recitirende Drama die höchste Berechtigung; für das musikalische würde von den andern beiden Formen die edle, die wir im „Fidelio" fanden, in noch höherm Maße solche, wie sie sich etwa im „Wintermärchen" und im „Sturm" finden, für das recitirende die realistische, wie etwa in „Richard III.", vorzuziehen sein. Die erstere ist nämlich für

das recitirende Drama, das in erster Linie bestimmten Vorstellungsinhalt verlangt, zu verschwommen, die letztere für das musikalische Drama mit seinen Ansprüchen an schöne Sinnlichkeit, an edle Form zu häßlich; es genügt, wenn wir die Schlechtigkeit der Seele in ihrem innern geistigen Proceß kennen lernen, des tönenden Abbildes davon bedarf es nicht. Unter neuern Operndramen ist Richard Wagner's „Nibelungenring" als ein der Kategorie der Verbrecherdramen ziemlich nahestehendes Werk zu nennen. Es hat nur einen durchaus edlen Charakter, den der Brünnhilde; Wotan, Siegmund, Sieglinde und Siegfried begehen mehr, als jene geringe Schuld, welche Aristoteles im Sinne hat. Wotan ist eine räuberisch arglistige und herrschsüchtige Natur, die nur durch schließlich eintretende Selbsterkenntniß und durch freiwillige Bereitschaft zum Untergang einige Sympathie wieder zu gewinnen im Stande ist. Siegmund und Sieglinde sind blutschänderische Ehebrecher, die sich mit einer höhern Naturanlage brüsten, welche sie nicht besitzen; Siegfried ist ein roher Geselle und ein treuloser Ehegatte. Der Vergessenheits- und Erinnerungstrank würden selbst Kinder über die Unsittlichkeit seines Treubruchs nicht zu täuschen vermögen. Der Weltuntergang am Schluß des Ganzen rettet allerdings den ethischen Grundgedanken; um aber die für das musikalische Drama unerläßliche ethische Befriedigung zu gewähren, reicht der eine edle Charakter Brünnhildens um so weniger hin, als es Wagner durchaus nicht gelungen ist, die Entwickelung der vielen schlechten Charaktere, die er in dem Nibelungendrama zusammengehäuft hat, dichterisch und psychologisch interessant zu machen. Es brauchte das, da es sich eigentlich bei einem Operntext von selber versteht, nicht gerügt zu werden, wenn nicht die Anmaßung, eine dichterisch bedeutsame Leistung vollbracht zu haben, so breit und theilweise erfolgreich sich geltend machte. Fassen wir das Werk als Operngedicht, so genügt es zwar nicht den höchsten Ansprüchen, tritt aber doch als bedeutsam hervor, durch die Größe und Universalität seiner Anlage.

Für Lust= und Schauspiel gelten, wie schon oben bemerkt wurde, dieselben Formgesetze, nur daß sie der allgemeinen Natur des Lust= und Schauspiels angemessen umzugestalten sind. In allen Gattungen des Drama's handelt es sich um Widersprüche und deren Lösung. In der Tragödie sind es große, unheilbare Widersprüche, an denen der Mensch zu Grunde geht. Die Tragödie ist der Widerspruch des Erhabenen. Im Lustspiel sind es kleine Widersprüche, denen gegenüber das Individuum sich erhaben fühlt, die seine Lachlust erregen. Es beruht daher ausschließlich auf Verwickelungen, die sich zwischen leidlichen Menschen zutragen. Sobald Einer darunter sich befindet, der durchaus schlecht ist, ein Jago oder Marinelli u. s. w., kann es nicht ganz heiter zugehen. Geizige und verliebte alte Junggesellen, neidische und klatschsüchtige Tanten, betrunkene Kutscher, listige Dienstboten u. s. w. dürfen sich da wohl sehen lassen; aber einigermaßen muß Jeder umgänglich sein, über den man mit einem Scherz zur Tagesordnung geht. Das Schauspiel geht aus ernsten, tiefen Widersprüchen heraus, welche tragisch zu enden drohen, aber durch den Sieg des Edeln über das Gemeine friedlich geschlichtet werden. Mancherlei Mischformen sind denkbar. Ein sehr merkwürdiges Beispiel einer solchen finden wir in dem „Kaufmann von Venedig“. Ein Lustspiel im Großen und Ganzen, beruht es in seiner Verwickelung auf dem Erscheinen einer mit tragischer Vernichtung drohenden Nachtgestalt, welche durch die List einer heitern weiblichen Natur, also gewissermaßen durch den Lustspielgeist selber, gebändigt und unschädlich gemacht wird. Es ereignet sich ja auch in der Welt so, daß plötzlich in die heitere Geselligkeit gebildeter Menschen eine Schreckensgestalt eindringt, die all das Glück zu zerstören droht, an deren Beseitigung alle Klugheit scheitert, bis endlich die Naivetät den Sieg erringt. Der Darsteller des Shylock darf der Rolle nicht gänzlich den Beiklang des Niedern und Häßlichen nehmen, denn sonst würde eine empfindliche Dissonanz in dem Aufbau des Ganzen übrig blei=

ben, man würde für Shylock Sympathie empfinden und dem letzten Akt des Stückes gegenüber nur das Gefühl der Entrüstung haben: er darf aber auch das Recht des Juden nicht verkennen, denn es ist einmal da; und ohne ein solches Recht würde der Lauf des Stückes kein höheres Interesse einflößen können. Wie Shakespeare hier das Tragische dem Lustigen eingefügt hat, so anderwärts das Heitere dem Tragischen. Auch dafür haben wir in der Geschichte der Oper ein Analogon, im „Don Juan“. Es ist sehr bemerkenswerth, daß gerade der harmonische Mozart es war, der sich in dieser Beziehung auf die Höhe des alle Gegensätze umspannenden größten dramatischen Dichters zu schwingen vermochte. Wagner hat in der Gestalt des Mime Aehnliches versucht, aber im „Rheingold“ und im „Siegfried“, welche beide Dramen nicht tragisch enden. In den beiden tragischen Nibelungendramen, der „Walküre“ und der „Götterdämmerung“, ist das komische Element nicht vertreten.

Für die Oper wird sich also im Wesentlichen dieselbe Grundform des Drama's eignen, wie für das recitirende Drama; von den beiden Nebenformen die eine besser für die erstere, die andere für das letztere. Außerdem wird das recitirende Drama in seinem geistigen Gehalt bedeutender und selbständiger ausgeführt sein müssen.

Kehren wir nun nochmals zu der für die Oper geeignet erscheinenden Stoffwelt zurück. Das Schäferdrama ist nicht schlecht gewählt, aber zu friedlich und idyllisch vom Standpunkt des Drama's überhaupt. Als Episode wird das Idyll in der Oper seine guten Dienste thun, auch allenfalls für eine einaktige Operette ausreichend sein, aber nicht, wenn es einem ganzen Opernabend den Inhalt geben soll. Gehen wir etwas weiter hinauf zu der ländlichen Bevölkerung im weiteren Umfang, mit den mannigfaltigen Schattirungen, die innerhalb ihrer denkbar sind. Aus dem heute herrschenden Opern-Repertoire wären etwa folgende Opern zu nennen, in welchen die Landbevölkerung ganz

oder vorwiegend den Boden des Drama's bildet: „Der Postillon von Lonjumeau", „Die Nachtwandlerin", „Die weiße Dame", „Das goldene Kreuz", „Martha", „Das Nachtlager von Granada", „Tell", „Der Freischütz", „Hans Heiling", „Der Liebestrank", „Der Wildschütz", „Dinorah". Eine flüchtige Uebersicht zeigt uns, daß die heitern Stoffe überwiegen. Das harmlose Kleinleben des Landmanns ist allerdings noch nicht reif für jene großen Conflicte, die aus einem entwickelten und scharf gespannten Geistesleben hervorgehen; aber auch hier wühlen die Empfindungen und Leidenschaften; Aberglaube trägt dazu bei, eine wilde, unheimliche Gluth zu nähren, die eine tragische Katastrophe hervorzubringen vermag; und so hat denn gerade die jüngste Zeit auf dem Gebiet des Volksschauspiels Erscheinungen hervorgerufen, welche die tragische Seite des Landlebens zum Gegenstand der Darstellung genommen haben. Auch für die Oper mögen hier noch unbenutzte, ergiebige Stoffe vorhanden sein. Unter den oben genannten Opern würde zumeist „Dinorah" hieher gehören. Sie spielt unter Landleuten und zwar ausschließlich unter Landleuten, sie ist keine Zauberoper, sondern enthält nur den Glauben an Zauber, sie hat die dämonische Anlage des Landvolks zu ihrer Grundvoraussetzung, ohne den Reiz natürlicher Anmuth und die sittliche Würde treuer Anhänglichkeit ganz aufzugeben; deshalb endet sie nicht tragisch, sondern glücklich. Es soll hier weder über die Ausführung des Textes, noch über die musikalische Behandlung ein Urtheil abgegeben werden; nur um den Stoff handelt es sich. Ein Bauer, der verlobt ist, verläßt seine Braut, um einen Schatz zu heben, zu dessen Hebung er aber ein Jahr lang sie heimlich verlassen muß. Sie wird darüber wahnsinnig, weil sie ihn für untreu hält; günstige Zufälle führen nach Ablauf des Jahres Aufklärung, Heilung und Versöhnung herbei. Für ein recitirendes Drama wäre ein solcher Stoff immer noch zu geistlos, wenn es auch einem großen Dichter vielleicht gelingen könnte, interessante Streiflichter in das halb unbewußte Seelenleben des an Schätze glau-

benden, nach Schätzen ringenden und dadurch sein wahres Glück zerstörenden Bauers fallen zu lassen. Für das musikalische Drama ist er günstig, weil die starke und lebhafte, die geradezu ungebildete, aber naturkräftige Empfindung hier Alles ist; selbst jene Streiflichter würde die Musik noch, wie wir glauben, zu tragen und zu verarbeiten fähig sein. Insofern außerdem im ländlichen oder Gebirgsleben die Individuen viel weniger von der Gesammtheit, der sie angehören, sich unterscheiden, als auf den Höhen geistiger Cultur, verlangt ein jeder dem ländlichen Leben entnommene Stoff, die Masse des Volks mit hineinzuziehen; hier beginnt nun aber der entscheidendste Vortheil des musikalischen Drama's dem recitirenden gegenüber, denn nur jenes hat einen Chor, ein Ensemble mehrerer Stimmen zusammen. Man kann daher sagen, daß alle dramatischen Stoffe, die einen derartigen Hintergrund haben, schon darum die musikalische Darstellung als die ihnen günstigste erheischen.

„Der Freischütz" und „Hans Heiling" spielen ebenfalls in den Kreisen der Landbevölkerung, gehören nach einer andern Seite aber zu den auf mythischen Voraussetzungen beruhenden Opern. In höherem Maße ist dies in „Hans Heiling" der Fall. Hier tritt sogleich eine dem Mythos überhaupt eigene Schwierigkeit hervor. Die epische Phantasie kann sich alle möglichen Wundergestalten vorstellen; sobald aber das Drama dieselben leibhaftig zur Erscheinung bringen will, wird die Phantasie Lügen gestraft. Allenfalls ginge es noch, wenn es sich blos um vorübergehende Erscheinungen handelte, wie in der Wolfsschlucht bei Weber; aber wenn der Berggeist, seine Mutter und seine Unterthanen den ganzen Abend hindurch vor uns hintreten, so bleibt doch nichts übrig, als daß sie genau so, wie andere Menschen, aussehen, und das Phantasiebild ist vernichtet. Man kann nun aber den Heiling symbolisch fassen, als die Versinnlichung einer ernsten, düstern, dem frischen Leben abgewandten, in sich gekehrten, grübelnden Natur, als eine Art Faust in dem Moment, wo er, der

ernsten und unfruchtbaren Geistesarbeit müde, sich nach der Natur zurücksehnt; da er aber nicht ganz Faust, sondern bis zu einem gewissen Grade auch Wagner ist, so hat das einfach natürliche Landmädchen, dem er seine Liebe geweiht, eine heimliche unüberwindbare Scheu vor ihm; es ist ein Mißverhältniß, das auf die Dauer nicht bestehen kann. Der Stoff an sich ist gut; er stellt den Gegensatz dar zwischen dem der Natur abgewandten einsamen Grübler und dem einfachen Naturmenschen; er ist zugleich durchaus musikalischer Art. Besser wäre es aber, wenn der Erdgeist in Einen, der nach allen Geheimnissen des Weltalls forscht, mit Geistern zu verkehren glaubt oder bei dem Volk als ein Solcher gilt, der mit ihnen verkehrt, verwandelt worden wäre. Im „Freischütz" haben wir nun einen Stoff, den man so zu deuten vermag, daß der Aberglaube nur als eine Illusion des Volkes erscheint. Samiel erscheint wohl vorübergehend, aber so flüchtig, daß auch eine Steigerung seiner Gestalt zum Phantastischen sehr wohl ausführbar ist. Der Förster und seine Töchter hausen im tiefen, einsamen Walde mitten in der Dorfbevölkerung. Alle einzelnen Charaktere sind durchaus natürlich und volksthümlich angelegt. Für ein bedeutendes Schauspiel hätte der geistige Inhalt nicht ausgereicht, oder es hätte Caspar der eigentliche Mittelpunkt desselben werden müssen, für ein bedeutendes musikalisches Drama reichte er aus. Für die Volksscenen, welche nothwendig waren, und für die dunkeln Schauer der Sage war die Musik eine unentbehrliche Gehülfin; hier lag also ein Stoff vor, der recht eigentlich für Musik prädestinirt war. — Die Oper „Tell" spielt ebenfalls unter Landleuten und Gebirgsbewohnern; andererseits kann sie aber auch den Anspruch erheben, als historische Oper betrachtet zu werden; das ländliche Colorit ist im ersten Akt von Bedeutung, sodann für den Schluß des Ganzen. Man braucht nur die Schöpfungen von Schiller und Rossini mit einander zu vergleichen, um zu sehen, worin sich der Opernlibrettist von dem eigentlichen Dichter unterscheiden mußte. Die

Schweizer bei Schiller sind ernste politische Männer, welche sich durch die deutliche Erkenntniß von Recht und Sittlichkeit leiten lassen; die Schweizer bei Rossini sind Gefühlshelden. Es bedarf schon einer ausgedehnten Benutzung des episodischen Elements, um aus dem Tellstoff Anregungen für die Musik zu gewinnen; der Kern der Handlung: die Vernichtung der Fremdherrschaft, ist eine männliche That, die an Würde verliert, wenn nicht die Besonnenheit über die dunkle und blinde Empfindung herrscht, die insofern also die Mitwirkung der Musik ausschließt. Die gesungene Rütli-Scene macht den Eindruck einer politischen Komödie. Wir haben hier also einen Stoff, der zwar aus dem Volksleben, mithin aus dem für Musikalisches günstigen Element, herausgewachsen ist, aber in Regionen hinauf, die der Musik fern liegen. Schon daß die Liebe nur eine episodische Bedeutung hat, ist ungünstig; denn das Verhältniß der Geschlechter zu einander ist eines der wesentlichsten Motive für eine schöne Gestaltung der tönenden Sinnlichkeit. Wurde aber der „Tell" einmal in eine Oper verwandelt, so mußte der musikalische Grundton kräftiger sein, als es bei Rossini der Fall ist. Für die Darstellung von Freiheits- und Vaterlandsliebe, welche den Kern der Handlung bildet, mußten die männlichsten, würdevollsten Töne angeschlagen werden. Selbst der kühle, formalistische Spontini würde diesen Stoff angemessener zu behandeln verstanden haben, und wie Großes die Musik auch nach dieser Seite hin vermag, zeigen uns namentlich Händel's Oratorien. — Unter den oben genannten Opern schließt sich „Die Nachtwandlerin" den ernsten am nächsten an. Es ist ein kleiner, fast ärmlicher Stoff, aber für die Musik recht günstig und ohne Zwang erfunden. Die Unerfahrenheit des Landvolks, das nichts von Nachtwandlern weiß, erzeugt grundlosen Verdacht an der Treue einer Braut, die eben zum Altare schreiten will; das Glück zweier Liebenden würde vernichtet sein, wenn nicht glückliche Umstände den Beweis, daß die Treue nicht verletzt, im letzten Augenblick darbrächten. Doch

tritt auch hier schon die ganze Gefahr, die in Stoffen dieser Art liegt, hervor. Ein zärtliches Liebespaar von idyllischer Einfalt der Sitten und unendlicher Herzensgüte, das Mädchen aber leider nachtwandelnd, ohne selber etwas davon zu wissen; ein edler, herzensguter Graf, der nach vielen Jahren seiner Abwesenheit einen Besuch auf seinem Stammschlosse macht und durch sein eben so vornehmes, als gemüthvolles Wesen allgemeine Aufmerksamkeit bei den Landleuten erregt; eine heirathslustige intriguante Gastwirthin, die aber der Dichter und Componist leider nicht zu rechter Selbständigkeit herausgearbeitet haben: das ist das Ganze. Für einen Opernabend ist es zu wenig, und diesen Mangel hat Bellini's Melodieenreichthum auf die Dauer nicht zu ersetzen vermocht. „Die Nachtwandlerin" beginnt bereits heute von dem Weltrepertoire zu verschwinden, so günstig auch die Hauptpartie für Sängerinnen ist, um darin den süßesten Duft ihrer Stimme in Verbindung mit einer geschmackvollen und reichen Technik zur Entfaltung zu bringen. — Im „Nachtlager von Granada" finden wir einen weitern Uebergang vom Ernsten zum Heitern. Da es sich um rauhe Gebirgsbewohner handelt, tritt hier als Schattirung auch eine Gesellschaft von Raubmördern auf und zwar zum Vortheil des Ganzen; die Hauptpersonen, Gabriele und Gomez, und mit ihnen die gesammte sonstige Gebirgsbevölkerung, sind schlicht, gutmüthig und unverdorben. Ein edler, etwas verliebter und sentimentaler Prinz steht in der Mitte des Ganzen. Der Stoff ist einfach, aber natürlich und gesund; die musikalische Bearbeitung zeugt von einem vorwiegend liebenswürdigen Naturell, steht aber nicht ganz auf der Höhe der möglichen Gestaltung des Gegenstandes. — Im „Goldenen Kreuz" bildet das einfache Stillleben der Landleute den Grund und Boden der Handlung. Der Hauptcharakter aber, der Christinens, welche aus Liebe zu ihrem jüngern Bruder, den sie nach dem frühen Tode der Mutter großgezogen hat, sich nicht verheirathen will und nur, als er zum Kriegsdienst herangezogen wird, ihre Hand demjenigen bietet,

der als Stellvertreter ihres Bruders der Soldatenpflicht zu genügen sich bereit erkläre, dieser Charakter enthält nichts für die ländliche Bevölkerung besonders Charakteristisches; man würde sogar sagen können, daß er auf dem natürlichen Boden des Landes eigentlich ein wenn auch nicht unmögliches, so doch fremdes Gewächs ist. Für die reine Poesie war dieser Charakter durch seine psychologische Seltsamkeit eigentlich interessanter, als für die Musik. — „Die weiße Dame" gehört dagegen dem Landleben voll und ganz an. Denn hieher gehören auch alte adlige Geschlechter, die durch milde Sitten und durch Fürsorge für die Armen und Kleinen sich einen breiten Boden der Gunst in den Kreisen der Landbevölkerung errungen haben. Ein solches Geschlecht ist das der Avenel's, das aber im Kampf der Parteien sein Ende gefunden zu haben scheint. Der egoistische, betrügerische und bei dem Landvolk verhaßte Verwalter, der die Güter seiner ehemaligen Herren in günstiger Zeit um einen Spottpreis für sich zu erwerben gedenkt, ist eben so eine aus dem Leben gegriffene Figur, wie die alte treue Haushälterin, die den jüngsten, vielleicht noch lebenden, aber verschollenen Sprossen noch auf ihren Knieen gewiegt hat; die edle Anna und Georg Brown, der seiner Abkunft unbewußte, aber die milde und liebenswürdige Natur der Avenel's in sich fortpflanzende Lieutenant, vollenden das anmuthige Bild, das durch und durch von Gemüth erfüllt ist und doch so viel Heiterkeit und Laune in sich enthält, daß niemals eine trübe Sentimentalität Platz zu ergreifen vermag und daß die Gestalt Ganeston's ihre düstern Schatten nicht zur Beunruhigung, sondern nur zur Belebung in das Ganze senkt. Es ist ein herrlicher musikalischer Stoff, der bei einer breitern dichterischen Ausführung aus der Sphäre des Gemüthvollen nur in die des Intriguenhaften hätte gerückt werden können. Glücklicherweise hat er auch eine so musterhafte musikalische Bearbeitung gefunden, daß wir dieses Werk als einen Höhepunkt in der Geschichte der Oper bezeichnen können. — „Der Postillon von Lonjumeau" stellt den

aus dem Landleben durch einen unerwarteten Zufall zu plötzlichem Glück gelangten Bauer dar, der das Mädchen verläßt, mit der er soeben den Ehebund geschlossen, und nach manchen Abenteuern, die ihn an den Rand des Verbrechens führen, doch endlich, wenn auch eigentlich wieder nur durch Zufall und gewissermaßen gegen seinen Willen, zu seiner inzwischen auch reich gewordenen Frau zurückkehrt. Der Stoff ist an sich ergötzlich; aber es gehört ein zu weites Gewissen dazu, um über die Handlungsweise des Helden der Oper lachend zur Tagesordnung überzugehen. — In „Martha“ ist es der Gegensatz des höchsten Adels und des einfachen Bauernstandes, der der Handlung zu Grunde liegt. Die Voraussetzungen des Stoffes, daß eine junge blasirte Lady sich in tollem Uebermuth auf dem Markt als Dienstmädchen vermiethet und daß in der kurzen Zeit ihrer Anwesenheit auf dem Pachthof das Herz eines jungen Pächters in Liebe zu ihr entflammt wird, sind ganz annehmbar; aber der Schimpf, den die Lady dem Pächter später anthut, indem sie ihn für wahnsinnig erklärt, ist dadurch nicht gut zu machen, daß sie, nachdem seine adlige Abkunft zu Tage getreten, dem eigenen Zuge ihres Herzens zu ihm zu folgen entschlossen ist. Es gehört übrigens die Oper zu denen, wo bereits die einzelnen Persönlichkeiten in den Vordergrund treten und das Landvolk als Ganzes wenig zum Ausdruck kommt. — In ganz besonderer Weise ist noch „Der Liebestrank“ hervorzuheben. Es ist eine komische Oper, die durchaus aus den Lebensanschauungen von Dorfbewohnern hervorgewachsen ist. Der etwas einfältige, aber gute und gefühlvolle Liebhaber, der an einen Liebestrank glaubt und nicht nur seinen letzten Groschen dafür hergiebt, sondern sich auch als Soldat anwerben läßt, um sich noch einen zweiten Liebestrank kaufen zu können, der Sergeant, der bei den Dorfschönen sein Glück macht, der Charlatan, der von der Dummheit der Bauern lebt, das Alles sind naturwahre Gestalten; nur Adine ist vielleicht etwas koketter, selbstbewußter und gebildeter, als es sich für ein Bauermädchen schickt; indeß

treten Frauen durch ursprüngliche Begabung leichter in eine höhere Sphäre über. — Auch „Der Wildschütz" von Lortzing gehört noch hieher; allerdings hatte sich derselbe in seiner ursprünglichen Gestalt, als Kotzebue'sches Lustspiel „Der Rehbock", ebenfalls bereits eine breite Bühnenwirksamkeit errungen; es ist aber wohl keine Frage, daß er durch seine Verpflanzung in das Opern-Repertoire keinen Schaden gelitten, sondern nur Vortheil gehabt hat, was man von wahrhaften poetischen Kunstwerken nicht wird behaupten können.

Den Stoffen, welche dem Landleben entnommen sind, stehen solche am nächsten, die sich an das Leben in kleinen Städten oder an dasjenige des kleinen Bürgerthums in großen Städten anschließen. Dahin gehören aus unserm heutigen Opernrepertoire etwa „Der Doktor und Apotheker", „Czaar und Zimmermann", „Der Waffenschmied", „Der Maurer und Schlosser", „Die lustigen Weiber von Windsor", Die Bezähmung der Widerspenstigen", „Der Rattenfänger von Hameln", „Die Meistersinger von Nürnberg". Man sieht, es sind fast lauter komische Stoffe. Das Leben des Kleinbürgers ist eben viel realistischer, als das des Landmanns; das letztere ist das natürliche Dasein des Menschen und umfaßt daher im Keim alle Seiten desselben. Das des Kleinbürgers ist dagegen in die realistische Beschränkung übergegangen und an das Niedrige geheftet, weist somit auf das Lustspiel hin. Nur im „Rattenfänger" finden wir einen tragischen Zug, der aber der dämonischen, wilden und Unheil bringenden Gestalt des Rattenfängers seinen Ursprung verdankt. Er ist es, der die Tragik in die kleine Stadt bringt. Es ist übrigens einer der vorzüglichsten Opernstoffe, die wir besitzen, schon um der seltenen Verschmelzung des Tragischen und Komischen willen; er hat leider noch nicht einen seiner würdigen Tonsetzer gefunden. Ganz im Leben der kleinen Stadt spielt Dittersdorf's „Doktor und Apotheker", dieses unvergängliche Denkmal des deutschen Bürgerthums, wie es vor hundert Jahren war; auf dem Contrast des Bürgerthums mit

andern Gesellschaftsschichten beruhen die übrigen erwähnten Opernstoffe. Nicht ganz in die Kategorie der kleinbürgerlichen Stücke gehört, genau betrachtet, „Der Widerspenstigen Zähmung“; denn es spielt unter vornehmen Leuten. Trotzdem ist der ganze Ton der Handlung ein so schlicht bürgerlicher, daß man wohl das Recht hat, auch dieses Stück hierher zu zählen. Es ist insofern kein ganz glücklicher Opernstoff, als es immer ein psychologisches und darum die ganze Kraft des Dichters erheischendes Problem bleibt, die rauhe, garstige Katharina so zahm zu machen, als es durch Petrucchio geschieht. Mindestens hätte der Operntextdichter sich weniger eng an Shakespeare anschließen, sondern frei gestalten müssen. Auch war es von Seiten des Componisten verfehlt, dem Charakter Katharinens schließlich ein edles, sentimentales Gepräge zu geben. Katharina ist eine energische Natur, Alles zu tyrannisiren geneigt, was ihr nicht Widerstand zu leisten vermag; findet sie den Mann, dem sie keinen Widerstand leisten kann, so ist sie die bravste, tüchtigste Frau. Daraus entsteht ein derbes Lustspiel, allenfalls eine Operette gröberen Styls; aber der Versuch, den Stoff zu veredeln und dennoch die possenhaften Scenen des Shakespeare'schen Lustspiels so viel als möglich beizubehalten, ist mißlungen. — In den „Meistersingern von Nürnberg“ finden wir den Bürgerstand in einem gewissen Gegensatz zum Ritterthum, diesen Bürgerstand aber auf einer Stufe geistigen Bemühens, die ihn weit über dasjenige erhebt, was man im Allgemeinen als sein charakteristisches Kennzeichen anzusehen gewohnt ist. Allerdings ragt nur Einer so hoch hervor, daß er gewissermaßen als Repräsentant höheren künstlerischen Strebens, richtiger Selbsterkenntniß, überlegener Weisheit und darum auch eines reinen menschlichen Wohlwollens zu betrachten ist, Hans Sachs, die edelste Gestalt, welche der üppigen tondichterischen Phantasie Richard Wagner's entsprungen ist. Andere, wie Pogner, nähern sich ihm mehr oder weniger; noch Andere vertreten das reine realistische Bürgerthum. Beckmesser endlich

ist die Caricatur des unberufenen Dummkopfs, der von der Kunst, die er pflegen will, nicht die leiseste Ahnung hat, aber doch Alles am besten zu verstehen glaubt. Der Haß gegen tadelnde oder nicht mit hinreichend vollen Backen preisende Kritiker hat Wagner verleitet, namentlich am Schluß des Werkes ihm einen Grad des Blödsinns zuzumuthen, der alles Menschenmögliche übersteigt. Von der weiteren poetischen wie von der musikalischen Ausführung des Werkes soll übrigens an dieser Stelle nicht die Rede sein; der Stoff als solcher ist für eine komische Oper höheren Styls gut ersonnen. — Auch in den „Lustigen Weibern von Windsor“ handelt es sich um den Contrast des Bürgerthums zu der aristokratischen Gesellschaft, aber in ganz anderer Art; denn Sir John Falstaff ist ein verlumpter Junker. Leider ist die Hauptperson, John Falstaff, für die Musik wenig geeignet. Ein verschuldeter Säufer, der die Gunst wohlhabender Frauen zu gewinnen sucht, um seiner Kasse etwas aufzuhelfen, der also bei seinen Abenteuern nicht mit der wirklichen Empfindung dabei ist, hat mit der Musik nichts zu schaffen. Höchstens kann die Angst, in die ihn die mit den Abenteuern verbundenen Unglücksfälle versetzen, Veranlassung zu ergötzlichen musikalischen Illustrationen geben. Aber auch hier bleibt er eine sinnlich widerwärtige und zu der idealen Form der Tonkunst im Widerspruch stehende Gestalt, die nur durch den geistvollen Humor des Dichters in eine höhere, der Musik aber unerreichbare Sphäre gehoben werden konnte. Indeß bieten nicht nur die „lustigen Frauen“ selber, sondern auch die andern Personen der Musik manchen günstigen Stoff, von dem die Oper zu existiren vermag, wenn man auch nicht sagen darf, daß die Komödie als solche zu einer musikalischen Bearbeitung hindrängte. — Ein guter komischer Operntext ist der zu „Czaar und Zimmermann“. Es hätte sich wohl auch ein gutes Lustspiel daraus machen lassen; doch weisen die vielen Volks- und Chorscenen, die zu der vollständigen Ausnutzung des Stoffes erforderlich sind, auf die Musik

hin. Weniger gelungen, aber nicht wegen der Charaktere und Situationen, sondern wegen der ziemlich unnatürlichen Schürzung des dramatischen Knotens, ist der Text zu Lortzing's „Waffenschmied". Der „Maurer und Schlosser" gehört zu den vollendetsten Darstellungen des kleinen Bürgerthums auf der Bühne. Auch hier erscheint die Musik durch den Stoff selber gefordert.

Auf der Grundlage bestimmter Berufsklassen oder fremder, mit dem Reiz des Phantastischen verbundener Völkerschaften beruhen einige andere Operntexte, die aber theilweise auch wieder mit dem Historischen oder dem Mythischen verknüpft sind. Da es nicht möglich ist, alle Operndichtungen ausschließlich unter eine Kategorie zu bringen, so lassen wir sie in diesem Zusammenhange folgen. Es sind dies „Die Stumme von Portici", „Fra Diavolo", „Stradella", „Die Afrikanerin", „Jessonda", „Cortez", „Der Troubadour", „Aida", „Der fliegende Holländer", „Norma", „Die Regimentstochter", „Mignon", „Carmen". — „Die Stumme von Portici" kann als politische oder historische Oper, „Der fliegende Holländer" als mythische Oper gefaßt werden. Für „Die Stumme von Portici" ist indeß das Colorit, das durch die volksthümliche Unterlage geschaffen wird, sehr wesentlich. Der neapolitanische Aufstand geht in der That aus der Natur eines frischen Volkslebens, nicht aus künstlicher Reflexion hervor, ganz anders, als im „Tell"; denn in der Schweiz sind die Bürger und Landleute der Kern des Volkes, in Neapel vertreten die Fischer nur eine niedrige Schicht der Bevölkerung. Daß Fenella, die stummgeborene Schwester des Fischers Masaniello, die später verfolgte Geliebte des neapolitanischen Vicekönigs, die entscheidende Veranlassung zum Ausbrechen des Aufstandes wird, ist ebenfalls wesentlich. Ein Schauspiel hätte sich aus diesem Stoff gar nicht machen lassen ohne das Hineinweben von Personen, die auf einer höhern Stufe geistiger Bildung stehen. Auch diese Oper, die für die Musik im Ganzen sehr günstig ausgearbeitet ist, zeigt, wie gewisse Stoffe der Musik durchaus bedürfen, um eine be-

deutsame äußere Gestalt zu gewinnen. Wenn man sich entsinnt, ein wie reiches Leben sich auf der Bühne Akt für Akt durch die Volksscenen entwickelt, die erst durch Musik wahrhaft ergreifend werden, so wird man darüber nicht in Zweifel sein. — Im „Fliegenden Holländer" ist das Meer und das Schifferleben die äußere Grundlage; der wesentliche Inhalt aber liegt in der Sage. Und insofern die Sage auf der Erlösungsbedürftigkeit eines nicht sterben Könnenden und auf der hingebenden Liebe eines opferbereiten Weibes beruht, so ist es ein Stoff, der der Musik angehört, da er aus der vollen Tiefe der Empfindung hervorgegangen ist. Es ist ein kranker, unnatürlicher, aber ein musikalischer Stoff. — Der Stoff des „Fra Diavolo" ist schwer in eine bestimmte Kategorie zu bringen. Die Landleute und Soldaten, die dabei vorkommen, haben nicht viel zu bedeuten; das Banditenleben ist am ersten als wesentliche Grundlage zu betrachten. Das Drama wäre, wie uns scheint, eben so leicht nach der Seite des Lustspiels zu lenken gewesen, wie es nach der der Oper war. Ein Uebelstand ist es indeß für die letztere, daß der eigentliche Held, Fra Diavolo, in der Regel nur erheuchelte Empfindungen hat; wahrhaft musikalische Figuren sind nur die anmuthig-naive Zerline und das komische englische Ehepaar. — Auch „Stradella" ist in einer übersichtlichen Anordnung schwer unterzubringen. Das Volksleben, das dabei vorkommt, ist ziemlich indifferent. Es handelt sich um etwas äußerlichen Festjubel und um die übliche Theilnahme für ein Paar Liebende, die sich besitzen wollen. Die Liebenden selbst sind schablonenhaft gehalten; einiges Leben kommt durch die Banditen hinein. Als besonderes Charakteristicum mag es allerdings gelten, daß Stradella ein Sänger ist. — „Die Regimentstochter" hat den Soldatenstand zum Untergrunde. Hier ist die Musik wieder unentbehrlich. Denn wenn man das Regimentskind nicht inmitten ihres Regiments sieht und von diesem Regiment eine volle lebendige Anschauung gewinnt, so wird die Handlung trocken und uninteressant. In

13*

einem auf demselben Stoff beruhenden Lustspiel hätten die Versuche, das Soldatenkind zu höherer Bildung zu bringen und in der vornehmen Welt zu verheirathen, viel mehr herausgearbeitet werden müssen. — Opern, die durch fremdländisches Gewürz schmackhaft werden sollten, sind „Jessonda“, „Cortez“, „Die Afrikanerin“, „Aida“. — In „Jessonda“ bildet die Wittwe, die den Flammentod sterben soll, den Mittelpunkt. Barbarische Gebräuche können, wenn sie sich mit mystischem Idealismus vereinigen, einen Reiz auch für die gebildetere Phantasie haben. Dennoch würde der etwas gesuchte und dabei ziemlich unwahrscheinliche Text wohl keinen großen Werth beanspruchen können; nur die musikalische Phantasie eines Spohr, die gerade mit dem träumerisch verschwommenen Wesen des indischen Volkes eine gewisse angeborene Verwandtschaft hatte, vermochte der Oper eine dauernde und hervorragende Stellung zu erringen. — „Cortez“ kann als historische Oper gefaßt werden; ihr Hauptreiz liegt aber in den eigenthümlichen Tonweisen, die Spontini zur Charakteristik der Mexikaner erfand, abgesehen von der großartigen Beschwörung des Soldatenaufstandes durch den Führer der Schaaren. Schon die Rede an die Soldaten hätte ein Dichter nicht so wirksam zu machen vermocht, da sie ja nicht geistreich sein darf, sondern nur auf das Gemüth wirken soll; nun aber die allmähliche Umstimmung in den Gemüthern der Soldaten, wie sie zuerst wankend werden und zuletzt in helle Begeisterung für ihren Feldherrn ausbrechen — das kann nur die Musik und nicht das Wort. — Auch „Die Afrikanerin“ ist gewissermaßen eine historische Oper; doch wie viel bleibt vom Historischen trotz des curiosen Duetts, in dem Vasco mit Selica zusammen die Landkarte studirt? Das Wesentliche ist die Liebe der indischen oder afrikanischen Fürstin Selica zu Vasco und der Gegensatz der indischen Natur zu der europäischen überhaupt. — In „Aida“ ist die orientalische Maskerade blos der äußerlichen Färbung wegen da. — Unter den Werken, welche die Völker der Urzeit mit ihrem Gottesdienst und

ihrer Empfindungsstärke auf die Bühne gebracht haben, nimmt „Norma" den hervorragendsten Platz ein. Der nationale Hintergrund und damit die Musik ist hier unerläßlich. In den handelnden Personen, Norma, der Priesterin des alten gallischen Volkes, Adalgisa, der Novize, Sever, dem römischen Feldherrn, und Orovist, dem Vater Norma's ist nichts, als Gemüth und großes Gemüth. Es ist eine Tragödie, deren Heldin durch eigene Schuld untergeht und doch unsere tiefste Sympathie mit sich nimmt. Bellini's Musik ist überreich an melodischem Gehalt; auf der Höhe des Stoffes steht sie dennoch nicht. — Mit Zigeunerischem hängen „Der Troubadour", „Mignon" und „Carmen" zusammen. „Der Troubadour" hat hinsichts des Stoffes keine Bedeutung. Es ist ein Kampf von Rivalen, der durch die Hineinwebung des Zigeunerthums nur einzelne Beleuchtungseffekte erhält. — „Mignon" hat eine tiefere Beziehung dazu. Außerdem ruht dieses Werk noch auf einer civilisirteren Art von Zigeunerthum, auf den unruhigen Sitten und Charakteren einer wandernden Schauspielertruppe; so bietet es denn, wie das bei der Benutzung eines der Hauptwerke Goethe's auch kaum anders möglich war, manches Interesse und hat manchen Werth für die Musik, zu dessen realer Ausbeutung aber eine andere Kraft, als die von Ambroise Thomas, nothwendig gewesen wäre. — „Carmen", die Lieblingsoper der neuesten Zeit, lebt nicht in niedrigen, sondern in rohen und verwilderten Gesellschaftsschichten. Alles ist hier widerwärtig, nur nicht die Lösung, daß die Verbrecherwelt in sich selbst zu Grunde geht. Mit Gassenjungen, mit einer Prügelei unter Cigarrenmädchen fängt es an, mit dem wohlverdienten Dolchstich hört es auf. Für die Musik ist ein derartiger Stoff um so bedenklicher, als die Tonsprache durch ihren starren Formalismus in dem entschiedensten Gegensatz zu der rohen Natur steht. Will die Tonkunst Bösewichter schildern, so müssen diese der äußern Formen der Bildung Herr sein; will sie Naturmenschen darstellen, so muß deren innere Güte und Unverdorbenheit

die musikalische Form vermitteln. Aber Bösewichter, die zugleich äußerlich ungebildet und roh sind, stehen der Tonkunst am allerfernsten. So wenig das große Talent des Componisten geleugnet werden soll, so ist doch dieses Werk ein deutlicher Beweis von der unserm Zeitalter eigenen Neigung, gerade dem Entlegensten sich mit besonderer Vorliebe zuzuwenden.

Mythische Stoffe wurden vorher schon drei erwähnt: „Der Freischütz", „Der fliegende Holländer" und „Hans Heiling". „Der fliegende Holländer" gehört vorzugsweise dieser Kategorie an; die beiden andern ließen sich besser dem Gebiet des Volkslebens mit seinem Glauben an Wunderbares einordnen. Fernere Opern, die an die Sage sich heften, theilweise aber ebenfalls unter einem andern Gesichtspunkt betrachtet werden können, sind „Alceste", „Iphigenie in Aulis" und in Tauris, „Orpheus", „Armide", „Don Juan", „Die Zauberflöte", „Hamlet", „Robert der Teufel", „Oberon", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Der Nibelungenring", „Parsifal", „Genoveva". Schon oben wurde erwähnt, daß Richard Wagner den Mythos für die eigentliche Quelle des musikalischen Drama's erklärt hat. Vielleicht hat der Gegensatz gegen Meyerbeer, der als Vertreter der historischen Oper galt, ihn bestimmt, seine Ansicht so scharf zu formuliren; denn es ist ein Naturgesetz, daß Jeder, der auf irgend einem Gebiete darnach ringt, der Erste zu sein, die Richtung desjenigen bekämpft, den er im Besitz der Macht erblickt; übrigens aber hat er in derselben Zeit, in der er seinen Grundsatz aussprach, sich bereits mit dem Stoff zu einer ganz außerhalb des Mythos liegenden Oper „Den Meistersingern von Nürnberg" beschäftigt, damit also die ausschließliche Berechtigung seiner Ansicht thatsächlich widerlegt. Der Mythos knüpft sich an Stoffe an oder er versinnlicht Ideen, welche dem Volk, innerhalb dessen er entsteht, besonders bedeutsam erscheinen; er ist der historisch beglaubigte Vertreter der ursprünglichen Volksseele; er ist ferner durch die Phantasie des Volkes bereits hindurchgegangen und hat so bis zu einem ge-

wissen Grade einen künstlerischen Läuterungsproceß schon zurückgelegt. Es ist bekannt, in wie großartiger Weise die griechische Poesie den Mythos bis zu den höchsten Gipfeln der Kunstgestaltung immer vollkommener fortgebildet hat; und es ist oft — nicht erst von Richard Wagner — die Ungunst des Schicksals beklagt werden, welche dem germanischem Stamme eine ähnliche Fortbildung seiner in der Götter- und Heldensage niedergelegten ursprünglichen Natur nicht gestattete, sondern durch Einpflanzung des Christen- und Römerthums die Eigenart gewaltsam vernichtete, um neue künstliche Grundlagen für eine spätere Cultur zu schaffen. Wenn es hiernach nicht ungerecht ist, die Weiterbildung des Mythos als eine wesentliche Aufgabe für die Kunst- und Geistesentwickelung eines Volkes zu betrachten, so tritt noch eine geheimnißvolle Anziehung zwischen dem Mythischen und Musikalischen als ganz besonders erwähnenswerth hervor. Denn gerade die Tonsprache mit ihrem so weit von der empirisch gegebenen Natur des Schallenden abliegenden kunstvollen Gefüge, mit ihrem Reichthum an bestrickenden Melodieen, an mystischen Zusammenklängen, an charakteristischen Klangfarben erscheint ja selber als ein Wunder, auf einer Linie stehend mit den Wundern, welche die Phantasie im Mythos erschaut; was keine Kunst in wirklich angeschauten Bildern darzustellen vermag, die Tonkunst kann es durch tönende Bilder. Schon oben wurde erwähnt, daß das Drama keine Riesen und Zwerge zur Anschauung zu bringen vermag; die Tonkunst kann es und zwar die reine Instrumentalmusik am allerbesten, denn ihr stehen die weitesten Gradationen vom ungeschlachtet Reckenhaften und Colossalen bis zum zierlichsten Elfen- und Gnomenspuk zu Gebot; und man kann es dreist behaupten, daß die mythenbildende Phantasie nichts ersonnen hat, wofür die Tonkunst nicht adäquate Ausdrucksformen zu schaffen vermöchte. Wir sehen aber hieraus, daß nicht immer der Mythos sich gerade für das musikalische Drama eignet; die Ballade, vielleicht auch mit Orchesterbegleitung, würde für viele derartige

Stoffe eine günstigere Form sein. Man hat z. B. Melusine'n und Undine'n für die Bühne geschrieben; aber für das Auge kann die Anschauung nie das Phantasiebild erreichen; der Ton für sich allein könnte es. Ein Ferneres ist, daß man den historisch gegebenen und den frei erfundenen Stoff dem Dichter und dem Musiker nicht verwehre; denn es ist gar kein Grund abzusehen, warum die allmählige Vermehrung der Stoffwelt, die theils durch das Geschehende, theils durch das innerlich Erschaute fortdauernd sich neu vollzieht, zu Gunsten jener einen Quelle zurückgedrängt werden soll. Ein Drittes: daß der Mythos im Einklang mit den reineren Sitten und der geläuterteren Kunstanschauung eines späteren Zeitalters und im Einklang mit der Kunstform, die ihm gegeben werden soll, umgebildet werde.

Der Mythos der classischen Völker hat nun in den früheren Jahrhunderten der Oper reichen Stoff gegeben. Dem heutigen Opernrepertoire sind davon noch vier Gluck'sche Opern erhalten geblieben: „Alceste", „Orpheus" und die beiden „Iphigenien". „Medea" von Cherubini ist fast ganz, „Paris und Helena" von Gluck, berühmt durch den musikalisch scharf betonten Gegensatz der weich sinnlichen kleinasiatischen und der strengen spartanischen Natur, ganz verschwunden. Nur eine edel empfundene, liebeglühende Arie des Paris »O del mio dolce amor bramato oggetto«, die ein fälschender Musikhändler zur Zeit, als Flotow's „Stradella" den Weg über die Bühnen machte, als von Alessandro Stradella herrührend herausgegeben hat, wird hin und wieder in Concerten, als „geistliche Arie" sogar in Kirchenconcerten gesungen. — So sehr man nun Gluck bewundern, so sehr man namentlich zugeben mag, daß er gerade für den griechischen Mythos die richtige musikalische Sprache ersonnen hat, so stehen doch seine Schöpfungen nicht mehr auf der vollen Höhe der heutigen Tonkunst. Eine Altistin von glänzender Begabung mag dem Orpheus auch heute noch ein begeistertes Publikum schaffen; aber die endlosen und doch zugleich unvermeidlichen Secco-Recitative sind kaum zu er-

tragen, Amor und Euridice sind veraltete Gestalten. Auch war der Stoff wohl zu arm für einen Opernabend; das breite lyrische Verweilen bei denselben Empfindungen, die mit Ausnahme eines Duetts vollständige Abwesenheit von Ensemble-Sätzen entspricht dem Begriff eines musikalischen Drama's überhaupt nicht, am wenigsten aber in einem Zeitalter, das nach der entgegengesetzten Richtung hin geradezu verbildet ist. Man könnte daraus nun freilich den Schluß ziehen, daß es einer Kur bedürfe; aber eine Kur, welche das entgegengesetzte Extrem in den Vordergrund drängte, würde erfolglos sein. — In noch höherem Maße ist „Alceste" von unserm Repertoire verschwunden, mehr aus äußern Gründen. Denn an der Person des Orpheus verschwendete Gluck, weil er den „Sänger" charakterisiren wollte, — in ähnlicher Weise, wie Richard Wagner, wenn er einen Sänger darstellen will, sich allenfalls zu Melodieen entschließt, — Alles, was er vom bel canto in sich besaß, und mit solchem Glück, daß noch heute unsere Sänger darin schwelgen; in „Alceste" ist Alles auf den charakteristischen und dramatischen Ausdruck gestellt. Sie gehört in die Kategorie jener Dramen, in denen menschliche Seelengröße siegreich nicht gegen das Laster, sondern gegen den Willen der Götter kämpft, indem diese schließlich sich durch die Opferfreudigkeit des menschlichen Willens rühren lassen. Weil das moderne Leben reicher geartet ist, werden uns derartige Stoffe immer etwas Studienhaftes zu behalten scheinen; aber „Alceste" ist, auch in musikalischer Beziehung, eine großartige Studie. — Am meisten ist das dramatische Princip in der Aulidischen „Iphigenie", die noch ziemlich häufig gegeben wird, ausgeprägt. Der Stoff hat für uns etwas Starres und Fremdes, weil es sich um die von den heidnischen Religionen vorgeschriebenen Menschenopfer handelt. „Iphigenie in Tauris" steht uns dagegen durch das Drama, wie durch die Musik so nahe, daß sie sich wohl noch lange auf unseren Bühnen erhalten wird. Schiller schrieb darüber aus Weimar an Goethe: „hier erwartet

Sie die Iphigenia, von der ich alles Gute hoffe; ich war bei der gestrigen Probe, es ist nur noch wenig zu thun. Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Thränen gerührt hat. Ich finde auch den dramatischen Gang des Stücks überaus verständig; übrigens bestätigt sich Ihre neuliche Bemerkung, daß der Anklang der Namen und Personen an die alte poetische Zeit unwiderstehlich ist.“ (Nr. 782 des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe). Auch in der Taurischen „Iphigenie“ ist es menschliche Seelengröße, welche den bösen Willen zum guten, den Zorn der Götter zur Versöhnung, das Leid zur Freude wendet — für das musikalische Drama eine der schönsten Aufgaben, weil dieselbe zu ihrer Lösung vorzugsweise auf die harmonischen Mittel der Tonkunst angewiesen ist und weil das sittlich Edle, das Weihevolle am vollkommensten den reinen Formen der Musik congruent ist. — Der mittelalterlichen Romantik ist unter den Gluck'schen Opern „Armide“ entsprungen. Es handelt sich um den Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum, um den Kampf des reinen Glaubens gegen Zauberei und sinnliche Verführungskunst. Aber der Sieg des höheren geistigen Princips ist ein so entschiedener, daß selbst die Vertreterin der Sinnlichkeit, die Zauberin Armide, in ihrem Innern gebrochen wird und nicht blos äußerlich, sondern innerlich zu Grunde geht. So weit strebte jene Zeit — es muß dies der Gegenwart gegenüber besonders scharf hervorgehoben werden — das Edle selbst in die Gestalten, die den Gegensatz dazu bilden sollen, hineinzubilden, daß auch sie innerlich davon berührt werden. Es ist Gluck unserer Ansicht nach nicht gelungen, für die romantischen Seiten des Stoffs alle vorhandenen, damals aber eben noch unbekannten Mittel der Tonkunst aufzuspüren, Anderes dagegen, z. B. die Scene mit der Furie des Hasses gehört zu dem Vollendetsten, was er geschaffen. Auch „Armide“ wird sich wohl noch lange auf dem Opernrepertoire behaupten. — An die Gluck'-

schen Opern wollen wir in unserer gedrängten Uebersicht zunächst den „Don Juan" und die „Zauberflöte", den „Hamlet", „Robert den Teufel", den „Oberon" und die „Genoveva" anschließen. Dem „Don Juan" liegt eine Art Legende zu Grunde; in das Gebiet des Mythischen gehört er schon durch das Lebendigwerden der Statue. Der Stoff steht auf der Grenze zwischen den Verbrecherdramen und denen, welche Aristoteles verlangt. Denn „Don Juan" ist zwar im Wesentlichen eine verbrecherische Natur, aber doch geschmückt mit ritterlichen Tugenden und von bezaubernder Liebenswürdigkeit. Obschon er zu Grunde gehen muß, erwirbt er sich doch Sympathie, vor Allem dadurch, daß er den Muth hat, die Folgen seines Thuns auf sich zu nehmen. Die übrigen Gestalten der Oper entbehren der höchsten Sittlichkeit ebenfalls. Elvira, zu schwach, um zu hassen, und zu schwach, um zu entsagen, ist ein scharf gezeichnetes Bild von der Herrschaft, welche begehrende Sinnlichkeit über Frauenherzen übt; Zerline, waffenlos der Verführung gegenüber, fesselt durch Jugendfrische, Naivetät und natürliche Gutmüthigkeit; Ottavio, ein in das Musikalische übersetzter Hamlet, der vor lauter Besonnenheit und Vorsicht nicht zur That kommen kann, ist edel, aber unmännlich; Masetto ein gewöhnlicher dummer und plumper Bauer; Leporello das köstlich gezeichnete vergröberte Abbild seines Herrn; Donna Anna endlich bis zu einem gewissen Wendepunkt die Vertreterin des sittlichen Pathos, dann aber ebenfalls ermattend und zusammenbrechend, auf die Rache, aber auch auf das eigene Lebensglück wehmüthig resignirend. Sie, als Weib — denn ein Heldenweib darzustellen, konnte nicht Mozart's Beruf sein — vermochte nicht selbst den rächenden Stoß zu führen, sie vermochte es nur durch Ottavio's Arm; und da dieser versagt, so muß auch sie entsagen. In diesem Sinne ist denn auch die letzte Arie, die in Deutschland sogenannte Briefarie, aufzufassen, deren oft gescholtene Passagen, auf Septimen-Akkorden ruhend, nicht Spielseligkeit, sondern Wehmuth ausdrücken und dadurch vollberech-

tigt erscheinen. Eins war aber nur möglich; entweder mußte Donna Anna ermatten oder der Geist mußte ruhig in seiner steinernen Hülle bleiben; ihn zu erwecken, war nur dann nothwendig, wenn menschliche Thatkraft gegen Don Juan versagte. In dieser Beziehung ist das Drama mit schärfster logischer Consequenz angelegt. Es ist noch ein weiterer Umstand hervorzuheben. Schon bei den Gluck'schen Opern ist es auffällig, daß im Vergleich mit den meisten der vorher erwähnten der Chor ziemlich zurückzutreten beginnt. Nur im „Orpheus" ist er noch eine wesentlich mitwirkende Person, als Furienchor, der dem liebenden Helden den Eintritt in die Unterwelt verwehrt. In der „Alceste" und in den beiden „Iphigenien", so wie in der „Armide" ist er mehr begleitender Natur. Die einzelnen Persönlichkeiten lösen sich bestimmter von dem Boden, aus dem sie hervorgewachsen, ab; sie bedeuten mehr für sich. In noch höherem Maße ist dies im „Don Juan" der Fall. Don Juan und Leporello, Donna Anna und Ottavio, so wie Elvira stehen ganz für sich; nur das Bauernpaar, das ja auch persönlich am wenigsten bedeutet, steht inmitten einer chorischen Umgebung. Nun sind aber auf der andern Seite alle diese Persönlichkeiten nicht im mindesten geistvoll zu nennen, in dem Sinne, wie dies in den Schöpfungen großer Dichter der Fall; nur durch die Lebendigkeit ihres Empfindens, durch die Bestimmtheit ihres Wollens, so wie durch ihre besondern Schicksale (Anna, Elvira) ragen sie aus der Masse hervor; ihre Subjectivität entfernt sich also nicht aus dem Kreise des Musikalischen; sie haben sich losgelöst von der allgemeinen Substanz des Volkslebens, aber nicht durch den Geist, sondern durch die Besonderheit des Empfindens und Begehrens. Es ist dieser Unterschied festzuhalten. — Die „Zauberflöte" ist eine sogenannte Zauberoper. Ein eigentlicher Mythos liegt ihr nicht zu Grunde; es ist ein frei erfundener Stoff, der an die Sagen von Zauberern in volksthümlicher Weise anknüpft. Die poetischen Mängel dieser Oper liegen so auf der Hand, daß Jeder, der in seiner Schulbildung bis

Quarta oder Tertia gekommen ist, sich mit seiner Verachtung dieses Machwerks breit thut. Dennoch hielt Goethe den Stoff für so theatralisch und musikalisch, daß er sich nicht zu vornehm dünkte, einen zweiten Theil dazu zu schreiben. Der Styl, die Sprache, die Verse u. s. w. beschäftigen uns hier nicht; wir reden nur von dem Stoff. Hier tritt nun sogleich ein großer Mangel hervor. Die Aufgabe, den Sieg des Guten über das Böse darzustellen, war bei dem ersten Entwurf des Stücks anders vertheilt; Sarastro sollte Vertreter des bösen, die Mutter Pamina's Vertreterin des guten Princips sein, und darum hatte die Letztere die drei Damen und die drei Knaben, der Erstere den bösen Mohren Monostatos im Gefolge. Während nun aber das Werk gerade in Arbeit war, wurde an einer andern Wiener Bühne eine Zauberposse von demselben Inhalt mit großem Beifall gegeben. Schikaneder bekam Besorgniß vor der Concurrenz; deshalb wurde der Inhalt schnell umgedreht; bei der Eile, mit der das geschehen mußte, begnügte man sich mit den nothwendigsten Aenderungen, und so ist die Verwirrung zu erklären, die gegenwärtig in dem Bau des Stückes herrscht. Der böse Monostatos ist noch bei Sarastro, die edeln drei Knaben sind bei der Königin der Nacht geblieben u. dgl. mehr. Daß eine vortreffliche Musik uns über so grobe dramatische Schnitzer hinwegtäuschen kann, wird durch die „Zauberflöte" mehr, als durch irgend ein anderes Werk, erwiesen; man darf sich dadurch nur nicht zu der Meinung verleiten lassen, es käme darauf gar nicht an; grobe Fehler können um großer Tugenden wegen verziehen werden, aber, wenn sich jene vermeiden lassen, ohne daß diesen damit Eintrag geschieht, soll man nicht, namentlich wenn es sich um ideale Dinge handelt, leichtsinnig darüber hinweggehen; andererseits, wäre in der „Zauberflöte" nicht trotz alledem ein guter dramatisch-musikalischer Kern, so hätte die Musik nicht nur nicht darüber hinwegtäuschen können, sondern sie wäre überhaupt nicht so geworden, wie sie ist. Die Vorzüge des Textes bestehen aber

theils in der sittlichen Tendenz, theils in der Mannigfaltigkeit natürlicher und bestimmt unterschiedener Charaktere, so wie in der Wirksamkeit der Situationen. Auch hier ist der Chor nur wenig beschäftigt. Die einzelne, selbständig unterschiedene, aber durch die ihm eigene Empfindungsweise und die Richtung des Willens unterschiedene Persönlichkeit bildet die Grundlage des Drama's. — „Hamlet" gehört durch die Erscheinung des Geistes zu den an den Mythos sich anlehnenden Opernstoffen. Will man aus Hamlet nicht geradezu einen Don Ottavio machen, so ist er keine musikalisch lösliche Persönlichkeit. Das Charakteristische des Stoffs besteht nun aber in Folgendem. Ein König ist von seinem eigenen Bruder heimtückisch ermordet worden und dieser Bruder hat dann die Frau des Ermordeten, mit der er schon vorher ein sträfliches Verhältniß hatte, geheirathet und sich die Königskrone aufgesetzt. Der Geist des Ermordeten verräth es dem Sohne und fordert diesen zur Rache auf. Der Sohn hat die schwierige Aufgabe, sich Gewißheit zu schaffen und mit Schonung seiner Mutter den Schuldigen zu strafen. Er soll nicht Orest werden, aber den Mörder soll seine Rache treffen. Die Durchführung dieses Problems erheischt eine so kunstvolle und complicirte dichterische Anlage, ein so reiches Maß von Reflexion, daß der Stoff überhaupt für die Musik nicht geeignet erscheint. Die Musik kann nur natürliche, einfache Verhältnisse brauchen; „Hamlet" mußte ein recitirendes Drama werden. — Der Genoveva-Stoff, der übrigens auch als ein rein menschlicher behandelt werden könnte — denn der Hexe würde es nicht nothwendig bedürfen — scheint durch den edlen, duldenden Charakter der Heldin ein vorwiegend musikalischer zu sein. Es wäre vielleicht möglich, ein gutes Operndrama daraus zu machen; doch liegt der eigentliche Reiz des Stoffes in dem jahrelangen Dulden der verstoßenen Frau, und nach dieser Seite ist er mehr epischer, als dramatischer Natur. Der Charakter des Golo hat den deutschen Dichtern Veranlassung zu einer sehr subtilen Seelenmalerei gegeben, auf welche

der Verfasser eines musikalischen Textbuches ebenfalls würde verzichten müssen. Schumann's „Genoveva" ist in ihrer Textanlage nicht ganz befriedigend. — Der Stoff des „Oberon" enthält nirgends etwas musikalisch Widerstrebendes, entbehrt aber auch derjenigen tiefern Bedeutung, welche der Musik sehr wohl zugänglich ist. Weder der Ernst der Tragödie, noch die erheiternde Lust der Komödie, noch endlich das sittliche Pathos des Schauspiels kommt darin zu vollem Ausklang, es ist ein unterhaltendes, an bunten und glänzenden Bildern reiches Märchen, weiter nichts. — „Robert der Teufel" wurde in diesem Zusammenhange ebenfalls genannt wegen der aberteuerlichen Verquickung des Menschlichen und Teuflischen, welche den Inhalt der Oper bildet. Das große Talent Meyerbeer's für Melodisches und Charakteristisches kam darin zum ersten Mal zur Entfaltung, der Stoff selber aber kann gar nicht ernst genommen werden.

Wir kommen nun zu Richard Wagner's Operntexten, dem „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Nibelungenring" und „Parsifal"; „Der fliegende Holländer", über den oben bereits gesprochen wurde, wäre ebenfalls hierher zu rechnen; „Rienzi" dagegen und „Die Meistersinger" gehören anderen Kategorieen an. — „Tannhäuser" stellt den Kampf zwischen sinnlicher und geistiger Liebe dar, in reizvoller phantastischer Umhüllung und in einer Steigerung zum Dramatischen und Tragischen hin, die von außerordentlicher Wirkung auf die Empfindung ist. Auch das kann man nicht leugnen, daß es ein von Natur echt musikalischer Stoff ist. Beiläufig soll hier auf ein historisches Curiosum hingewiesen werden. Schon oben (Seite 99) wurde erwähnt, daß Seb. Bach eine weltliche Cantate geschrieben hat: „Die Wahl des Herkules". Auch hier kämpfen die Wollust und Tugend mit einander. Die Wollust singt bei Bach in bestrickenden, freieren Melodieen, während die Tugend eine Fugenarie anstimmt. Wie seltsam ist es nun, daß bei Wagner die Vertreter der sittlichen Liebe sich, zum Theil wenigstens, melodisch aussprechen,

während die eigentliche antike Venus sich nur in trocknen Deklamationen ergeht. Die Sinnlichkeit ist im „Tannhäuser" in das Orchester und in dessen Klangfarben, so wie in die Instrumentalmotive zurückgeschoben, der Gesangstimme aber genommen worden, während die Tugend bei der faßlichen Melodie stehen geblieben ist. Näher betrachtet, ist indeß der Widerspruch zu erklären. Denn die starreren Vertreter des tugendhaften Princips singen auch bei Wagner deklamatorisch, nur die maßvolleren, gemüthvollen: Wolfram und Elisabeth, gelangen zur Melodie. Venus aber ist eine so excentrische Vertreterin der sinnlichen Lust, daß die gebundene Melodie, die feste Zeichnung dieser Art von Sinnlichkeit nicht mehr entspricht; ihr inneres Wesen ist kalt und leer und darum auch unmelodisch, nur noch üppige Klangfarben und flatternde Motive geben die milde Zügellosigkeit wieder, die ihr eigen. — Unter den Opern Wagner's hat noch keine bisher das Herz des deutschen Volkes in dem Grade für sich gewonnen, als „Lohengrin", und doch lassen sich hier gerade — zunächst an dem Stoff — erhebliche Ausstellungen machen. Eine Jungfrau, Elsa von Brabant, ist angeklagt, um einer Buhlschaft willen ihren Bruder, den Erben der Krone, ermordet zu haben. Nach altem Brauch soll ein Gottesgericht entscheiden. Zu ihrem Schutz erscheint gegen ihren Ankläger, Friedrich von Telramund, aus unbekannter Ferne ein von einem Schwane gezogener Ritter; sie hat ihn im Traume bereits erschaut, er hat ihren Hülferuf aus weiter Ferne vernommen; wir sind in der Welt der Wunder, in einer übersinnlichen Welt, für welche die Schranken des Raums und der Materie nicht mehr vorhanden sind. Er gelobt ihr für sie zu kämpfen und zu siegen, sie gelobt ihm ihre Hand und die damit verbundene Fürstenkrone; nur eine schwierige Bedingung knüpft er daran: „nie sollst du mich befragen, noch Wissen's Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!" Elsa fügt sich derselben mit williger Freudigkeit: „mein Schirm, mein Engel, mein Erlöser, der fest an meine Unschuld

glaubt! Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer, als die an dich den Glauben raubt? Wie du mich schirmst in meiner Noth, so halt' in Treu' ich dein Gebot." Daß sie nun doch, durch Ortrud, die Gattin Friedrich's von Telramund, die starre friesische Heidin aufgereizt, die verbotene Frage thut, ist der natürliche tragische Ausgang. Denn die Bedingung, an welche Lohengrin sein Befreiungswerk knüpfte, ist in sich selbst unhaltbar und muß zum tragischen Schluß führen. Nun macht es aber für die Beurtheilung einen großen Unterschied, ob man den Lohengrin-Stoff ernst oder symbolisch nimmt, d. h. ob man supranaturalistische Neigungen hat oder nicht. Das deutsche Volk gilt neben dem französischen wohl als das aufgeklärteste der Welt; aber wie Amerika seinen Spiritismus hat, so hat Deutschland seinen Richard Wagner, der, ohne selbst davon ergriffen zu sein, in der nie ganz erlöschenden Neigung der Menschen, an das Wunderbare zu glauben, eine günstige Voraussetzung für die Kunstgestaltung findet. Ganz gewiß ist es nun, daß dieser Trieb, der Vorstellung eines höhern, den irdischen Grenzen entrückten Daseins sich hinzugeben, einen großen Antheil an dem äußern Erfolg des „Lohengrin" hat. Wer aber auf diesem Standpunkt steht, wird es zwar menschlich begreiflich finden, daß Elsa die Frage thut, ihr indeß die volle Schuld zuerkennen müssen. Anders derjenige, der den Lohengrin symbolisch faßt. Richard Wagner selber versteht ihn wohl ebenfalls so, aber es ist schwer zu sagen, was er symbolisiren solle. Denn in der Ehe darf es kein Geheimniß geben; die Natur derselben muß das Gebot Lohengrin's durchbrechen, und entweder war Lohengrin der Schuldige — schuldig gegen den sittlichen Geist der Ehe — als er diese Bedingung daran knüpfte, oder Elsa war es, als sie unbesonnen das Gelöbniß that. Es ist ja richtig, daß man den Menschen nach seinem Sein und Wesen und nach seinen Thaten beurtheilen und ihm darauf hin Vertrauen schenken soll, auch wenn man sonst nicht weiß, wer er ist, woher er gekommen u. s. w. Aber die Gemeinschaft davon

abhängig zu machen, mag für alle menschlichen Beziehungen zulässig sein, nur für die Ehe nicht. Es bleibt in Folge dessen in dem Lohengrin-Text eine Unklarheit bestehen; man weiß nicht, wo die tragische Schuld zu finden ist. Außerdem sind die Personen sehr abstrakt gehalten, Lohengrin von einer übernatürlichen Würde und Heiligkeit, Ortrud eine wilde, herrschsüchtige und verlogene Heidin, Friedrich ein ehrgeiziger Raufbold ohne innern Gehalt, Elsa anfangs traumselig, später zu natürlicher Weiblichkeit emporblühend. Sie ist die einzige concrete menschliche Gestalt, die — so würden wir den Stoff fassen — an der Tragik eines äußerlich über sie hereingebrochenen Schicksals zu Grunde geht. Sieht man von den hier ausgesprochenen Bedenken ab, so ist der Lohengrin-Stoff gewiß eben so dramatisch, als musikalisch, Letzteres auch dadurch, daß dem Chor hier ein sehr weiter Spielraum zu selbständiger Thätigkeit freigegeben ist. — Von keinem Drama der Welt kann man vielleicht sagen, daß es in so hohem Maß ein pathologisches sei, als von „Tristan und Isolde". Das ganze ausgedehnte Werk ist ein ununterbrochener, sich unaufhörlich steigernder Fieber-Paroxismus von zwei Personen. Gegen die Umgestaltung des Gedichts von Gottfried von Straßburg zu einem Operndrama würden wir im Wesentlichen nichts einzuwenden haben, denn die Schuld, welche den Untergang herbeiführt, ist nicht der Art, daß sie die Sympathie für die Schuldigen zu vernichten vermöchte; nur eine Wendung, die wir bei Wagner finden, muß als das Sittlichkeitsgefühl verletzend hervorgehoben werden. Wie in dem ursprünglichen Gedicht, wird auch bei Wagner die Liebe zwischen Tristan und Isolde durch einen Liebestrank entzündet. Ist derselbe symbolisch zu nehmen, so kann er doch nur bedeuten, daß eine unbezwingliche Naturkraft die Liebe entzündet hat. Diese Naturkraft kann aber nur die Schuld mindern, sie vermag nicht zu entschuldigen. „Ihr führt in's Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden; dann überlaßt ihr ihn der Pein, denn alle Schuld rächt sich auf

Erden.“ Das Causalitätsgesetz corrigirt sich selber, indem es im menschlichen Geiste ein System von Ideen erzeugt, an denen es seine Wirkungen mißt; nicht blos die Naturtriebe, sondern auch die ihnen entgegengesetzten allgemeinen Ideen haben causalen Ursprung; und eben dieser Kampf zwischen dem Causalitätsproceß und dem aus demselben Proceß heraus entstandenen teleologischen Gesetz ist der Inhalt des menschlichen Lebens. Wenn Tristan und Isolde in solchem Kampf unterliegen, so kann man wohl gerührt und ergriffen davon sein, aber man darf nicht sagen, daß sie schuldlos waren. Hätte Wagner sich darauf beschränkt, sie untergehen zu lassen, so könnte man allenfalls eine indirecte Anerkennung der Schuld darin finden. Aber hören wir, was König Marke, der betrogene Gatte, selber am Schluß des Ganzen sagt. „Todt denn Alles! Alles todt? Mein Held! Mein Tristan! Trautester Freund! Auch heute noch mußt du den Freund verrathen? Heut', wo er kommt, die höchste Treu' zu bewähren?“ Und ferner: „Warum, Isolde, warum mir das? da hell mir ward enthüllt, was zuvor ich nicht fassen konnt', wie selig, daß ich den Freund frei von Schuld da fand! dem holden Mann dich zu vermählen, mit vollen Segeln flog ich dir nach!“ Vielleicht erwidert man darauf: Marke ist ein alter Schwachkopf, der eben nur seine Meinung ausspricht. Wäre es so, so mußte es anderswo corrigirt werden; in diesem Zusammenhange, wo es den Anschein hat, das letzte Wort zu sein, wird es als das Urtheil des Dichters selber betrachtet. Der Tristan-Stoff, wie Wagner ihn gefaßt hat, verletzt also die sittliche Grundidee. Ein Zweites ist die breite Ausführung der Liebesscene. Daß das Drama oder die Oper nur sittliche Charaktere und Handlungen darzustellen hätte, ist natürlich abzuweisen; nur die Tendenz des Ganzen soll dem Sittlichkeits- und Gerechtigkeitsgefühl Genüge thun. Unter dieser Voraussetzung ist auch das Verbrecherdrama gerechtfertigt, wenn auch freilich, wie oben bereits (Seite 180) entwickelt wurde, als recitirendes Schauspiel in höherm Maße, wie

als Oper. Nun kann aber die reale Darstellung des Schlechten auf der Bühne weiter getrieben werden, als es für das Verständniß der Handlung nothwendig ist, und entweder ein Grausen hervorrufen, das unästhetisch ist, oder einen Reiz erzeugen, der von dem eigentlichen Grundgedanken der Handlung ablenkt. Der erstere Fall ist der weniger bedenkliche. Wird ein Verbrechen auf der Bühne so dargestellt, daß der Zuschauer die ganze sinnliche Empfindung des Abscheus dabei hat, wie z. B. bei Shakespeare mitunter, so schadet der Dichter sich nur selber — denn er vertreibt die Zuschauer — aber er verstößt nicht gegen die sittliche Weltordnung. Stellt er dagegen das Laster allzu verlockend dar, so gefährdet er die sittliche Tendenz des Ganzen, denn es ist zu fürchten, daß die Zuschauer zu sehr durch das Laster selber angezogen werden, um die sittliche Verwerflichkeit desselben ganz zu empfinden. Dieser Fall tritt namentlich da ein, wo eine maßlose Sinnlichkeit Schuld begründet. Auch im „Don Juan" und in „Figaro's Hochzeit" verlangt es der Stoff, daß die Lüsternheit in flagranti ertappt wird; aber hier geschieht der Vorgang hinter der Bühne, es wird nur so viel davon berührt, als geradezu unerläßlich war; in „Tristan" währt die verbrecherische Scene einen ganzen langen Akt hindurch. Bei dieser Form der Darstellung überwächst das nicht sein Sollende die sittliche Idee, der Schwerpunkt des Drama's wird verrückt. Der Chor verschwindet im „Tristan" fast gänzlich von der Bühne, es ist ein Drama der äußersten Subjectivität. — Ueber den „Ring des Nibelungen", dieses vier lange Abende hindurch währende Werk, zu dessen Gunsten es gelang ein eigenes Theatergebäude an einem Orte, wo sich die Wege deutscher Wander- und Reiselust kreuzen, zu errichten, wurde schon oben (S. 181) beiläufig gesprochen. Man könnte es das Drama des Pessimismus nennen, dessen poetische Gerechtigkeit darin liegt, daß schließlich Alles zu Grunde geht. Wotan, der König der Götter, ist durch Herrschsucht und Ehrgeiz zu Gewaltsamkeit, Betrug und Raub getrieben

und stürzt sich immer tiefer in Schuld, bis er endlich durch seine Gemahlin Fricka zu der Erkenntniß geführt wird, daß er die Vertragstreue halten muß. Dadurch wird der Lauf seiner Verbrechen aufgehalten und er selber beschließt seinen Untergang; dies ist das Versöhnende in ihm, wodurch er sich einigermaßen vortheilhaft von den Riesen und Zwergen unterscheidet. Siegmund und Sieglinde so wie Siegfried sind, wenn auch nicht auf der niedrigsten Stufe stehend, doch so befleckt von wilden Leidenschaften und Instincten, daß sie jedenfalls nicht als directe Träger der sittlichen Idee gelten können; nur Brünnhilde erscheint — dem Gefühl wenigstens — als ein wahrhaft edler Charakter. Man mag in einem ursprünglich gedichteten, aber bei der Composition fortgelassenen Theil ihrer Schlußrede den sittlichen Grundgedanken des Werkes zu finden berechtigt sein. „Verging wie Hauch der Götter Geschlecht, lass' ohne Walter die Welt ich zurück: meines heiligsten Wissens Hort weis' ich der Welt nun zu. Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, nicht Hof, noch herrischer Prunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein." Der Götterwelt gegenüber, die darum zu Grunde ging, weil sie Alles sein und nichts neben sich bestehen lassen wollte, mag dies Gesetz der Liebe ausreichend sein. Da aber Brünnhilde diejenige war, die den blutschänderischen Siegmund und die blutschänderische und ehebrecherische Sieglinde gegen den Götterkönig selber zu schützen unternahm, so weiß man nicht, ob nicht die freie Liebe damit als höchstes Gesetz proclamirt, ob nicht sogar Siegfried, der gegen Brünnhilde selber die Treue brach, damit gerechtfertigt werden soll. In diesem Fall wäre der Grundgedanke also: dem Untergange ist Alles, was lebt, verfallen; in diesem vergänglichen Dasein giebt es nur Eins, was Werth hat: dem Rausch der Liebe da, wo zwei Herzen sich zusammenfügen und so lange sie sich zusammenfügen, rückhaltslos sich hinzugeben; wer geliebt hat, hat den Werth des

Daseins erschöpft. Wir wollen nicht behaupten, daß dies als der Grundgedanke von Wagner gemeint sei; aber wie derselbe zu fassen, das bleibt eben unklar. Denn andererseits hält ja wieder Brünnhilde mit ihrer eigenen Liebe an Siegfried fest; ob sie also die „treue" oder die „freie" Liebe meint, ist nicht zu entscheiden. „Daß diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen". Auch diese Erklärung Richard Wagner's befremdet. Denn daß die Musik bereits denselben Sinn aussprach, war um so weniger ein Hinderniß, ihn auch in Worten auszusprechen, als ja, wie wir oben sahen, der Sinn der Musik sehr zweifelhaft und bestreitbar ist. Was uns betrifft, so würden wir die musikalische Gestaltung des Schlusses der „Nibelungen" im edeln Sinne zu deuten geneigt sein; aber diesen Sinn zu erweisen, dürfte nur mit Mühe gelingen. — Nehmen wir indeß an, der „Nibelungenring" entspräche in seiner Tendenz dem ethischen Grundgedanken, daß in der Liebe, d. h. in der Ueberwindung des egoistischen Daseins das Glück des Lebens und ebensosehr die Versöhnung mit dem Tode liegt, so bleibt nach dem oben Erörterten als ein Hemmschuh für die musikalische Gestaltung die große Anzahl schlechter und niedriger Charaktere und gewagtester Situationen zurück; denn sowohl das Böse, als das Niedrige und Rohe liegt an den äußersten Grenzen des musikalisch Darstellbaren. Trotz alledem ist das Werk so kühn und gewaltig angelegt, so mannigfaltig in sich selbst, daß es als die bedeutendste Schöpfung Richard Wagner's zu betrachten ist. Wir reden hier nur von dem Stoff und zwar von dem Stoff, wie er in der Dichtung Wagner's erscheint; es ist ein rauher, düsterer, oft widerstrebender Stoff; aber er ist groß und universell, es ist ein Weltstoff. Der Chor verschwindet fast gänzlich von der Bühne. Das scharf sich absondernde persönliche Wollen — man möchte sagen, der raub-

thierartige Charakter der einzelnen Gestalten hebt sich weit ab von der Gemeinschaft mit Vielen; dazu tritt in der dichterischen Ausführung noch ein stark ausgebildeter Hang zur Reflexion. — Der Stoff des „Parsifal“ hat die Darstellung des eminent sittlichen Charakters zum Gegenstande; doch kommt es mehr zum glänzenden Schein der Sittlichkeit, als zur innern Bewährung derselben. Denn wenn die Erhabenheit der Grals-Ritterschaft in nichts Weiterem besteht, als buhlerischen Verlockungen zu widerstehen, so ist das noch nicht so etwas Großes; ja es kann sogar ein höchst unsittlicher Mensch diese eine Eigenschaft besitzen. Ob ähnlich, wie im „Tristan“, die Verlockung nicht mit solcher Vorliebe und Breite zur Darstellung kommt, daß sie den Hörer und Schauer schließlich mehr fesselt, als das ethische Schlußresultat, ist zweifelhaft. Es würde übrigens kaum möglich sein, den Parsifal-Stoff so umzugestalten, daß der moderne Sittlichkeits-Gedanke dabei bestehen bleibt; von der geistlichen Ritterschaft ist das mittelalterliche Sittlichkeits-Ideal nicht abzulösen. Doch hat das Ganze den Reiz des äußerlich Feierlichen und Weihevollen, und da das religiöse Drama in den wahren Kern des Musikalischen eindringt, so hat jedes Werk, das auch nur äußerlich diese Seite berührt, die Aussicht auf großen Erfolg. Auch tritt der Chor hier wieder in seine vollen Rechte, da es sich um eine Wiedergeburt der durch den Egoismus verloren gegangenen Allgemeinheit der menschlichen Natur handelt.

Wir gehen zu den historischen Opernstoffen über. Von den oben bereits genannten wären hieher zu rechnen „Die Stumme von Portici“, „Die Afrikanerin“, „Tell“ und „Cortez“; ihnen zuzuzählen sind „Lucrezia Borgia“, „Die Jüdin“, „Der Templer und die Jüdin“, „Joseph und seine Brüder“, „Die Hugenotten“, „Titus“, „Die Maccabäer“, „Euryanthe“, „Der Prophet“, „Rienzi“, „Die Vestalin“, „Der Maskenball“. Die meisten dieser Opern sind so gedichtet, daß das Historische nur den Hintergrund für die freie Erfindung bildet. Der Geschichte des Alterthums ge-

hören „Joseph und seine Brüder“, „Die Maccabäer“, „Die Vestalin“ und „Titus“ an. Joseph könnte vielleicht auch dem Mythos zugeschrieben werden. Der Stoff ist ganz dem Naturleben der Menschheit entnommen und doch dramatisch ergreifend. — In den „Maccabäern“, die insofern dem Oratorium sich nähern, steht der Gegensatz der Völker und der Religionen im Vordergrund; in Folge dessen tritt das Chorische sehr bedeutsam hervor. Der Stoff ist an sich gut und enthält auch einige dramatisch bedeutsame Momente, so den Umsturz der Pallas-Statue durch Judas Maccabäus, die am Tage der Sabbath-Ruhe ohne alle Gegenwehr erfolgende Niedermetzelung der Juden durch die Syrer, die Festbindung Lea's u. s. w. Im Ganzen ist aber für die Oper ein größeres Hervortreten der Subjectivität wünschenswerth. „Titus“, die einzige Oper des in der Geschichte derselben einstmals so hoch berühmten Dichters Metastasio, die sich auf der modernen Bühne noch erhalten hat, ist in Stoff und Form veraltet. Das kalte, formalistische Römerthum ist auch musikalisch diesem Werk, wie der „Vestalin“ von Spontini verderblich gewesen. Die übrigen Opern haben zum Theil mit dem eigentlich Historischen wenig zu thun. Lucrezia Borgia ist eine üppige, genußsüchtige, verbuhlte und giftmischerische Fürstin; und daß dem etwas historisch Wahres zu Grunde liegt, hat gar keinen weiteren Einfluß auf die Handlung und die Musik. Es ist übrigens ein schlechter Stoff, da die Hauptperson durchaus keine Sympathie einflößt, während die Uebrigen schuldlose Opfer eines Tyrannenpaares sind. — In der „Jüdin“ treten als historische Momente der Racen- und Religionshaß zwischen den Christen und Juden des Mittelalters und der streitsüchtig feste Nationalcharakter des Juden hervor; die Hauptmächte, welche Handlung und Musik bestimmen, sind aber die überall wirksamen: Liebe und Haß, und die nationalen und historischen Beimischungen, welche die eine derselben, der Haß, erfährt, sind hie und da für das Colorit, auch in musikalischer Beziehung, nicht unvortheilhaft. Der Stoff steigert

das Tragische bis zum Gräßlichen; im Uebrigen ist er für die Oper nicht ungeschickt angelegt. — „Der Templer und die Jüdin“ ist reich an buntem historisch nationalem Allerlei. Die Musik verdankt dem manche pikante Einzelheit. Der Zuhörer wird aber mehr zerstreut, als tief ergriffen. — „Euryanthe“, welche wir schon darum in diesen Zusammenhang bringen mußten, weil Weber selber die Absicht hatte, die Romantik des Ritterthums in diesem Werke zur Darstellung zu bringen, ist eigentlich eine Oper von allgemein menschlichem Gehalt. Treue und Ehrgefühl, Neid und Tücke, gekränkte Liebe und Ehrgeiz, endlich die hingebendste weibliche Innigkeit bilden ihren Inhalt. Ein Cardinalfehler des Textes wird bekanntlich darin gefunden, daß Euryanthe, im zweiten Akt der Untreue angeklagt, schweigt, anstatt zu sagen, worin ihre verhältnißmäßig kleine Schuld bestand. Man kann es als eine betäubende Wirkung fassen, die das plötzlich hereinbrechende Schicksal auf ihre reine jungfräuliche Natur ausübt. Im Großen und Ganzen ist es doch ein guter Stoff, wenngleich auf extremen Voraussetzungen beruhend. — „Der Maskenball“ — derselbe Stoff wurde zuerst von Auber, später von Verdi in Musik gesetzt und verdankte seinen ursprünglichen Bühnenerfolg hauptsächlich dem scenischen Reiz, der in der Darstellung eines Maskenballs lag — ist mehr als eine politische Oper zu betrachten. Der Kern liegt darin, daß ein König von Schweden in einem sträflichen Verhältniß zu der Frau seines vertrautesten Freundes steht und diesen dadurch auf die Seite der politischen Verschwörer gegen sein Leben treibt. An Empfindungsgehalt und buntem Situationswechsel ist die Oper nicht arm, sie gewährt aber nirgends tiefere Anregung. — „Rienzi“, eine der frühesten Richard Wagner'schen Opern, führte ihn selber zu der Erkenntniß, daß der politisch historische Stoff für die Musik ungeeignet sei. Allerdings stand auch gerade in diesem Werk das politisch Tendenziöse allzu sehr im Vordergrund. — „Der Prophet“ enthält neben dem Politischen viel rein Menschliches; das Interesse wird aber durch forcirte

Situationen und durch die Darstellung niedriger und roher Leidenschaften erheblich beeinträchtigt. Die pessimistisch-realistische Neigung des Zeitalters tritt schon sehr erkennbar hervor. — Unter den historischen Opern hat der Stoff der „Hugenotten" der Musik die besten Dienste geleistet. Es handelte sich hier um den Gegensatz der strengeren, fast starren protestantischen und der leichtlebigeren katholischen Lehre — ein alter Gegensatz, der in der Form von Juden- und Baalspriesterthum schon einer Anzahl Händel'scher Oratorien ihr Leben eingeflößt hat. Personen von historischer Bedeutung treten eigentlich nicht auf; der Musik wird in Folge dessen nirgends etwas zugemuthet, was ihre Fähigkeiten überstiege; sie hat nur einen sehr mannigfaltigen Wechsel von Empfindungen und die aus denselben hervorgehenden Conflicte zum Ausdruck zu bringen. Die Hauptpersonen, Raoul und Valentine, sind edel angelegt; an der Schuld, in die sie sich verstricken, gehen sie zu Grunde; aber diese Schuld ist nicht eine so große, daß sie darum unsere Sympathie zu verlieren vermögen.

Dem rein menschlichen Leben gehören, insofern wenigstens, als die dabei vorkommenden Nebenbestimmungen von zurücktretender Bedeutung sind, aus dem Gebiet der ernsten Oper „Fidelio", „Der Wasserträger", „Lucia", „Margarethe", „Rigoletto", „Violetta", „Romeo", „Die Favoritin", aus dem der heitern „Die Hochzeit des Figaro", „Die Entführung aus dem Serail", »Così fan tutte«, „Der Barbier von Sevilla", „Der schwarze Domino", „Johann von Paris", „Carlo Broschi" und „Don Pasquale" an. — „Fidelio" ist ein Drama der reinen Sittlichkeit. Es ist der siegreiche Kampf der Tugend gegen die Bosheit. Daß der Stoff im Wesentlichen musikalisch ist, darüber kann kein Zweifel sein. Aber daß Marcelline sich in Fidelio verliebt und Vater Rocco die Beiden verheirathen will, ist eigentlich ein Lustspielmotiv; Beethoven hat den Ernst seiner Natur auch in den damit sich beschäftigenden Scenen vorwalten lassen. Die Vergöttlichung und Verteufelung menschlicher Individuen, wie sie dem Text zu Grunde liegt, beruht, wie bereits

erwähnt wurde (S. 179), auf einer Ueberspannung der im wirklichen Leben vorhandenen Gegensätze des Guten und Bösen; der Musik ist indessen diese Ueberspannung, wie schon oben entwickelt wurde, nicht ungünstig. — In den „Wasserträger" spielen politische Gegensätze mit hinein, aber nur als äußere Voraussetzung. Der Kern beruht in der Dankbarkeit schlichter, einfacher, dem niedern Stande angehöriger Menschen. Insofern ist der Stoff durchaus musikalisch. Nun wird aber die Rettung des politisch Verfolgten seitens des Haupthelden der Oper, des Wasserträgers, durch eine Reihe abenteuerlicher Verwickelungen, gegen welche Verstand und List angewandt werden muß, verzögert; und es geht auf diese Weise das Drama in eine Reihe von Scenen über, welche nicht mehr das Gemüth, sondern den Verstand und die Vorstellung beschäftigen. Im zweiten und dritten Akt wird daher aus der im ersten Akt musikalisch reich und bedeutsam ausgestatteten Oper ein Schauspiel, in dem die Musik bescheiden in den Hintergrund tritt und sich auf Chöre, Melodramen und Aehnliches beschränkt. Das Werk ist insofern interessant. Denn es läßt, wie wenige andere, deutlich erkennen, welche Schranken zwischen dem musikalischen und dem recitirenden Drama bestehen. Das Textbuch zum „Wasserträger" ist in der That nicht einheitlich entworfen; der erste Akt ist musikalisch angelegt, die beiden folgenden sind es nicht mehr. — „Lucia" und „Romeo" behandeln den Gegenstand einer durch politische Gegensätze zum tragischen Untergang geführten Liebe. Der Stoff ist musikalisch; die Ausarbeitung desselben würde, was die letztgenannte Oper betrifft, befriedigender gewesen sein, wenn Romeo und Julie mehr Größe im Kampf gegen den trennenden Familienhaß besäßen: aber das Uebermaß der Liebesscenen ermüdet bei Bellini sowohl, als bei Gounod. — Im „Rigoletto" und in der „Favoritin" ist fürstliche Willkür die zerstörende Macht. In Bezug auf den Rigoletto-Text wurde schon oben (S. 179) erwähnt, daß er das Sittlichkeitsgefühl in empörender Weise verletzt; von der „Favoritin" gilt

dasselbe, wenn auch nicht ganz in demselben Maß. Für die Musik sind beide Stoffe übrigens nicht ungünstig. — Gounod's „Faust", der richtiger, wie es an der Berliner Hofbühne der Fall ist, „Margarethe" genannt würde, enthält fast lauter musikalisch darstellbare Personen und Situationen, ist aber als dramatisches Ganze ein unbefriedigendes Fragment; die „Traviata" („Violetta") würde in mancher Beziehung als Opernstoff zu rühmen sein, wenn sie nicht durch den Glorienschein, mit dem sie das Haupt einer Verirrten schmückt, die Begriffe von Tugend und Laster verwirrte.

„Belmonte und Constanze" hätte, da es in der mohammedanischen Welt spielt, auch allenfalls unter die Kategorie der auf fremdländischer Cultur beruhenden Opern gebracht werden können. Ein recht charakteristischer Türkenchor hat allerdings in der Oper eine Stelle gefunden, auch enthält die Persönlichkeit Osmin's charakteristische Züge, die nach dieser Richtung hin gedeutet werden könnten. Im Ganzen ist aber die Musik von so allgemein menschlichem Gepräge, daß wir besser thun, sie in diesem Zusammenhang zu nennen. Der Stoff, so einfach und natürlich musikalisch er gestaltet ist, entbehrt doch auch der Spannung nicht, welcher ein den Theaterabend füllendes Drama bedarf. — Wie im „Belmonte" der Egoismus eines übrigens edelmüthigen Pascha's überwunden werden muß, um der Liebe zum Sieg zu verhelfen, so im „Barbier von Sevilla" der Egoismus eines habsüchtigen und klugen Vormundes und eines für Geld zu Allem erbötigen Singemeisters. Es ist einer der besten komischen Opernstoffe, der seinen Welterfolg zwar in erster Linie dem unverwüstlichen Humor Rossini's, aber nicht diesem allein verdankt. „Der Barbier von Sevilla" gehört zu den Opern, die zu jeder Zeit, an jedem Raume als wirklich erlebt vorstellbar sind. Er stellt uns Persönlichkeiten aus der guten Gesellschaft dar, aber aus einer solchen, wie sie überall existirt hat und existirt. — In „Johann von Paris" finden wir einen sehr einfach erson-

nenen und doch ungemein pikanten und anmuthigen Opernstoff. Feinste gesellige Bildung, mit Lebenslust und Anmuth gepaart, unverdorbene und bildungsfähige ländliche Natur, endlich die auf Stelzen gehende, aber doch fein geschulte Grandezza eines Ober-ceremonien-Meisters sind die Voraussetzungen, welche die Dichtung der Musik stellt. Auch sie gehören dem allgemein menschlichen Leben an und bieten der Musik nirgends Entlegenes, dem sie nicht vollkommen zu folgen vermöchte, gewähren ihr aber zugleich vollkommen hinreichenden Stoff für die zwei Akte, welche die Oper währt. — In dem „Schwarzen Domino" siegt die Liebe über Hindernisse von eigenthümlicher Art. Das zu Grunde liegende Lustspiel ist reich an spannenden Verwickelungen, lebendig durchgeführt und im Großen und Ganzen auch auf natürlichen Empfindungen beruhend; die verwickelte Handlung schließt aber die Musik nicht nur häufig aus, sondern es findet sich dieselbe auch dadurch eingeschränkt, daß der jeden Naturlaut untersagende glatte Ton der vornehmen Gesellschaft überall die Oberhand behauptet. Wir können den Stoff deshalb nicht zu denjenigen zählen, in denen das allgemein Menschliche vorherrscht; denn in den conventionellen Sitten der sogenannten guten Gesellschaft herrscht nur der Schein, nicht das Wesen des allgemein Menschlichen. — Im „Don Pasquale", den wir, wenn er auch in Deutschland selten zur Aufführung kommt, deshalb nennen, weil er in musikalischer Beziehung zu den besten komischen Opern der italienischen Bühne gehört, siegt die Liebe über die Narrheit eines alten Hagestolzen, der sich in seinem hohen Alter noch verheirathen will und dadurch seinen Neffen in Gefahr bringt, die Erbschaft, auf deren Grund dieser ebenfalls eine Erwählte heimzuführen gedenkt, zu verlieren. Der Stoff ist ziemlich roh durchgeführt und verletzt das Pietätsgefühl. — „Carlo Broschi" erwähnen wir blos darum, weil er ein Lieblingsstück der deutschen Bühne ist. Der Stoff ist sehr buntfarbig und, äußerlich betrachtet, recht unterhaltend. Der Hauptgedanke desselben ist die

Macht des Gesanges über ein krankes Gemüth, das dadurch dem Tiefsinn und der Abhängigkeit von bösartigen äußern Einflüssen entzogen werden kann. In den zuletzt genannten sechs Opern fällt dem Chor eine geringe, mitunter, wie im „Belmonte" oder „Barbier" oder „Johann von Paris" oder „Don Pasquale", eine ganz unbedeutende Aufgabe zu. „Don Pasquale" ist auch darin bemerkenswerth, daß vier Personen eine den ganzen Abend über währende dreiaktige Oper tragen, ohne Ermüdung hervorzurufen.

In »Così fan tutte« ist Folgendes der Kern der Handlung. Zwei junge Offiziere sind mit zwei Schwestern verlobt. Ein Freund von ihnen, ein älterer Hagestolz, behauptet, daß alle Frauen unzuverlässig seien. Da er auch zu Gunsten ihrer Bräute keine Ausnahme zugestehen will, so entsteht ein lebhafter Streit, der mit einer Wette endigt. Er verpflichtet sich, in vierundzwanzig Stunden seine Behauptung zu erweisen. Die beiden Offiziere reisen unter dem Vorwande, in den Krieg ziehen zu müssen, plötzlich ab; es wird ein thränenreicher Abschied genommen; flugs kehren sie aber in einer Verkleidung, die sie unkenntlich macht, als Freunde jenes Hagestolzen zurück und werden von diesem bei den jungen Damen eingeführt, die sie sofort mit Liebeserklärungen — aber die Personen wechselnd, so daß Jeder von ihnen seine Gefühle an die Braut des Andern richtet — bestürmen. Anfangs mit Entrüstung zurückgewiesen, wissen sie es doch durch List und Kunst, wobei eine frivole Zofe hülfreiche Dienste leistet, zu erreichen, daß das Verhältniß sich umkehrt. Der Hagestolz hat seine Wette gewonnen. Nachdem dies geschehen, erscheinen sie im rechten Augenblick, wo der Ehepakt bereits geschlossen werden soll, wieder in ihrer wahren Gestalt, ersparen ihren Bräuten die kleine Beschämung nicht, versöhnen sich dann aber schnell und gehen lachend zur Tagesordnung über. Die Widerwärtigkeit des Stoffs leuchtet für Jeden, dem die eheliche Treue noch einigen Werth hat, ohne Weiteres ein. Für die Musik als solche entsteht kein weiterer Nachtheil daraus, als

daß sie keine tiefen Empfindungen, sondern nur Anmuth, Freundlichkeit, allenfalls ein gewisses lebhaftes, aber äußerliches und schnell vorübergehendes Aufwallen darzustellen hat. Nun verlangt freilich die komische Oper keine tiefen Empfindungen; aber die Oberflächlichkeit des Empfindens auf eine solche Spitze zu treiben, als es hier geschehen, übersteigt doch das Maß des Zulässigen; denn eine Gesellschaft, die bis dahin gelangt ist, steht eben am Rande des Abgrundes. Es ist dies von je her ein Hinderniß für die weitere Verbreitung einer Mozart'schen Oper gewesen, die in musikalischer Beziehung in ihrer ersten Hälfte, nämlich im ersten Akt, zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters zählt. Auch er hat sich freilich gehütet, Tiefe der Empfindung in einen Stoff zu legen, dem dieselbe durch die poetische Idee versagt war; aber der Reiz, welchen vornehme Oberflächlichkeit zu gewähren vermag, ist in vollstem Maße darüber ausgebreitet.

Auch „Die Hochzeit des Figaro", der Höhepunkt der komischen Oper, befriedigt in sittlicher Beziehung nicht vollständig. Allerdings wird der Graf für seine Untreue sowohl als für seine Eifersucht bestraft; indeß doch so leicht, daß der Schluß der Oper nur als ein Waffenstillstand, nicht als ein dauernder Friede erscheint. Außerdem wächst das Intriguengewebe etwas über den Umfang dessen hinaus, was eigentlich die Handlung einer Oper gestattet. Indeß verschwinden die angedeuteten Mängel im Verhältniß zu den ungemeinen Vorzügen des Stoffes, der ein ununterbrochenes Spiel der lebendigsten, anmuthigsten und allgemein verständlichsten Empfindungen gewährt. Auch ist nicht zu übersehen, daß Mozart die erwähnten Schwierigkeiten des Stoffes mit einer an das Wunderbare grenzenden Meisterschaft überwunden hat und gerade in diesem Werk auf der vollen Höhe seines Genius steht. Die Uebersicht über die heute gültigen Opernstoffe, die wir zu geben versuchten, kann, wie wir glauben, in qualitativer Hinsicht als eine vollständige gelten, da sich kaum eine ganze Art von Stoffen verloren haben dürfte. Die sehr

wichtige Untersuchung, inwiefern es sich schon in der Wahl des Stoffes entscheiden kann, ob Poesie sich mit Musik vereinigen oder selbständig gestalten will, findet darin eine vortheilhafte empirische Unterlage. Als Princip ist festzustellen, daß ein musikalisches Drama nicht zu weit in die mannigfaltigen gegenständlichen Beziehungen des realen Lebens hinein durchgearbeitet werde. Eben so sind das Verständige in den Charakteren und der Sprache, das allzu Leidenschaftliche, das Böse und das Niedrige Hindernisse für den musikalischen Ausdruck. Das Verständige, weil es die Sprache der Empfindung ausschließt; das allzu Leidenschaftliche, weil es, wenn auch möglicherweise aus edlen Empfindungen hervorgehend, durch innere Maßlosigkeit geneigt ist, die ideale Formreinheit der Musik zu sprengen; das Böse, weil es auf Herzlosigkeit beruht; das Niedrige, weil es aus der zu nahen Berührung mit dem realen Leben stammt und darum ebenfalls in einem Widerspruch zu der Formenstrenge der Musik steht. Am schlimmsten ist es nun, wenn das Böse oder allzu Leidenschaftliche sich mit dem Niedrigen vereint. Charaktere, wie Lysiart und Eglantine mit ihrer maßlosen Leidenschaft, ihrem grübelnden Haß werden dadurch für die Musik noch möglich, daß sie an einer gewissen äußern Standes-Vornehmheit festhalten; selbst Caspar ist noch nicht zu jener Stufe der Entsittlichung gelangt, die ihn äußerlich von der menschlichen Gesellschaft ausschließt; andererseits kann die Tonsprache für Leute aus niederm Stande noch gewählt werden, wenn dieselben Herzensgüte haben; wenn aber Unbildung und moralische Verkommenheit zusammentreffen, sind die ungünstigsten Bedingungen für Musik vorhanden. Nun kann aber die Musik, wenn sie dramatisch werden will, jene realen Beimischungen nicht ganz entbehren; es wird also kaum ein dramatischer Stoff denkbar sein, der nicht in Einzelnem über die engsten Grenzen der Musik hinausginge; es wird sich immer nur um ein Uebergewicht handeln, d. h. darum, ob ein Stoff vorwiegend für die musikalisch-dramatische oder für die

selbständige poetische Bearbeitung geeignet ist. Es war oben (S. 172) entwickelt worden, daß das Drama überhaupt das sein Sollende darzustellen habe, dies aber nur durch Auflösung und Vernichtung des nicht sein Sollenden zu thun vermöge. Daraus ergeben sich die drei Formen des unbedingt edeln Charakters (Fidelio), des edeln, aber nicht schuldlosen Charakters und diejenige, die wir als Verbrecherdrama bezeichneten. Die letztgenannte ist die vorzugsweise realistische und darum für das recitirende Drama besser geeignet, als für die Oper, weil die Musik nicht zu weit in das Realistische sich einlassen darf. In der Darstellung des Bösen und der auf das Aeußerste gespannten Leidenschaft sind daher auch der Componist sowohl, wie der Sänger stets geneigt, die Formen der Musik zu sprengen, jener durch Häufung von Dissonanzen, schreiende Klangfarben, dieser durch Tremuliren, unreine Intonation u. dgl. Die Verschlechterung des Bühnengesangs rührt in der Regel von der Darstellung böser und übermäßig leidenschaftlicher Charaktere her. Aehnlich in der Darstellung niedriger Charaktere, die häufig genug zum Uebergang in den Sprechton zwingt, weil das Streben nach Naturwahrheit als ein berechtigter Factor auftritt und die Formenreinheit der Musik gelegentlich zu zerstören genöthigt ist.

Die kleinbürgerlichen Stoffe sind daher im Ganzen der Musik weniger günstig, als die ländlichen; denn das Kleinbürgerliche haftet an niedern, beschränkten Thätigkeiten, während das Ländliche auf dem natürlichen Dasein des Menschen beruht. Doch sind auch jene für die komische Oper nicht auszuschließen, und diese bieten nicht Alles. Die mythischen Stoffe tragen den Charakter der Naturpoesie an sich, müssen also, wenn das phantastische Element in ihnen nicht die Grenzen der scenischen Darstellbarkeit überschreitet und wenn das allzu Wilde und Rohe vermieden ist, als musikalisch günstig bezeichnet werden. Die historischen Stoffe sind im Ganzen ungeeignet; selbst der eigentlich dramatische Dichter hat oft mit den Hindernissen zu kämpfen,

die ihm die empirische Realität historisch gegebener Charaktere bereitet, und befindet sich in der schwierigen Lage, entweder seinem bessern poetischen Wissen nicht Genüge zu thun, oder dem Historiker Aergerniß zu geben; aber er hat Recht, wenn er nur seiner Eingebung folgt, denn, wie schon Aristoteles sagte, die Tragödie ist philosophischer, als die Geschichte. Für den Musiker ist aber auch der idealisirte Egmont oder Wallenstein nicht recht darstellbar, weil sich Gestalten von dieser Bedeutung nicht in einfache Gefühlshelden, wie die Musik sie braucht, verwandeln lassen; will man daher der Geschichte die Opernstoffe entnehmen, so muß es in der Weise geschehen, wie es in den „Hugenotten" der Fall, wo das Historische nur die allgemeine Grundlage bildet, die eigentlichen Hauptpersonen aber der freien dichterischen Erfindung angehören. Als hervorragend gute musikalische Stoffe erscheinen die rein menschlichen, wie wir sie im „Don Juan", der „Zauberflöte", der „Hochzeit des Figaro", „Johann von Paris", dem „Fidelio" u. a. finden. Die allgemeinen Bildungsunterschiede von vornehmeren und geringeren Leuten, Herren und Dienern u. s. w. können bestehen bleiben. Aber je mehr für die Empfindung die Vorstellung einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Raumes, wo die Handlung sich zugetragen, verschwindet, um so besser ist es für das Wesen der Musik, die ja selber eine kosmopolitische, universelle Sprache ist. Um dem gewohnten Bedürfniß nach äußerlicher Bestimmtheit zu genügen, kann dann irgend ein Land und irgend ein Zeitpunkt, wo die Oper spielt, hinzugefügt werden, aber ohne daß das irgend eine wesentliche Bedeutung hätte; die eben genannten Opern spielen fast alle in Spanien, aber die Musik verräth — ein Paar Episoden ausgenommen — nichts von diesem spanischen Nationalcharakter, und das ist das Höchste. Die Musik edelster Art ist international; das Nationale ist entweder ein natürlicher Mangel oder eine künstliche Hülfe, wo die Kraft der Erfindung versiegt, sei es, daß nichts mehr da ist, was gefunden werden könnte,

oder daß es an der Spürkraft des Auges fehlt. Für den eigentlichen Gipfelpunkt in der Verschmelzung des Dramatischen und Musikalischen halten wir das religiöse Drama, sei es in der Gestalt eines gereinigten Mythos oder in der rationalen, die sich auf den Boden idealer Sittlichkeit stellt. Denn der vollendeten Formenstrenge musikalisch tönender Rede kann in vollkommener Weise auch nur der höchste geistige Gehalt entsprechen. Das Höchste berührt der Mensch aber nur dann, wenn er das Heilige ergreift und als endliches, subjectives Wesen die Versöhnung mit dem Unendlichen, schlechthin Objectiven sucht. In solchen Augenblicken, wenn es sich eben um Weihevolles handelt, z. B. bei Einsegnungen, Eheschließungen, Begräbnissen u. s. w., ist es denn auch, wo wir die Unangemessenheit der gesprochenen Rede zu dem, was unser Inneres verlangt, am lebhaftesten empfinden. Wenn nun aber ein jedes Drama eigentlich dem sittlichen Ideal genügen soll, indem es zeigt, wie das ihm Widersprechende zu Grunde geht, so wird bei dem musikalischen Drama mehr der Schwerpunkt auf der einen, der idealistischen, bei dem recitirenden mehr auf der andern, der realistischen Seite liegen und in der Wahl des Stoffes muß dies bereits so viel als möglich entschieden sein. Das ernste Schauspiel mit glücklichem Ausgang ist daher für die Musik von großer Bedeutung. Für alle Dramen, in denen eine positiv weihevolle Stimmung die letzte Absicht des Dichters ist, wird eben dies Letzte weit besser durch Musik erreicht werden können, als durch das gesprochene Wort; handelt es sich aber um die Erkenntniß jener Nachtwelt, welche in der Wirklichkeit der menschlichen Seele unheilbringend verschlossen ist, dann muß die Musik weichen. Die Möglichkeit freilich ist, wie bereits oben (Seite 90) erwähnt wurde, für das gesungene wie für das gesprochene Wort vorhanden, das ganze Seelenleben zu umfassen, aber der Schwerpunkt wird ein anderer sein. Aus jener heiligen Stimmung, in der sich das Gemüth mit der Erhabenheit des Unendlichen versöhnt, lösen sich zuerst diese beiden

Seiten ab, als starre Schranke auf der einen und als begehrende, frei sich ergehende Subjectivität auf der andern Seite. In ihrer weitern selbständigen Entwickelung entbinden sie alle Möglichkeiten des Empfindens und Wollens und damit alle Möglichkeiten dramatischen Gegensatzes. Indem das Heilige als Resultat eines Werdens gesetzt ist, wird es Mittelpunkt des Drama's. Von den Opern, die wir genannt haben, nähern sich etwa die Taurische „Iphigenie", „Fidelio" und „Die Zauberflöte" diesem Idealbegriff. In der Taurischen „Iphigenie" herrscht das Weihevolle in hohem Maße vor, so namentlich am Schluß des zweiten Akts, aber nicht als unlebendige episodische Stimmung, sondern mit der Bedeutung, die realen Mächte des Lebens, die wilde Gesinnung der Scythen, die Verzweiflung des schuldbewußten Orest, das Elend der vaterlandslosen, verlassenen Iphigenie siegreich zu überwinden. Im „Fidelio" heftet sich jenes Weihevolle nicht an eine bestimmte religiöse Handlung, welche auf der Bühne vollzogen würde; aber es durchdringt dieser Ton das ganze Werk, so daß er selbst da anklingt, wo er eigentlich dramatisch nicht vollständig berechtigt ist, in dem Canon, welchen Marcelline, Leonore, Rocco und Jacquino (Seite 116 f.) anstimmen. Namentlich aber der zweite Akt steigt zu einer solchen Höhe der sittlichen Empfindung, Thatkraft und Versöhnung empor, daß wir gerade diese Oper als vornehmstes Beispiel für die Verschmelzung des Dramatischen und des Weihevollen anführen können. In der „Zauberflöte" wiederum tritt das Feierliche und Priesterliche in der Gestalt des Sarastro und den ihm verwandten direct in den Vordergrund, ohne aber so tief und nachhaltig, wie in den vorher genannten Werken, zu wirken, weil der übrige Theil des Drama's mehr den Charakter eines anmuthigen Spiels, als den tiefen Ernst des Tragischen hat. Viel höher hat Mozart die erhabene Größe des Ewigen, Unwandelbaren in dem Finale des „Don Juan" gesteigert, wo es als Strafgericht gegenüber dem Schuldigen erscheint. Und obschon wir das Lustspiel „Die

Hochzeit des Figaro" nicht ganz in die erste Reihe der sittlich unbedenklichen Komödien stellen konnten, so hat doch Mozart durch die Töne, die er dazu erfand, die Schöpfung des Dichters so zu idealisiren vermocht, daß selbst das Finale nicht eines Ensemblesatzes entbehrt, der das Weihevolle in der Beschränkung, innerhalb derer es in dem heitern Drama vorkommen darf, ebenfalls und zwar in geradezu musterhafter Weise in sich enthält. Dem letzten Werke, das uns Richard Wagner hinterlassen hat, dem „Parsifal", glauben wir darum einen größeren und dauernderen Bühnenerfolg, als irgend einem seiner frühern Werke, vorhersagen zu können, weil es in die Tiefen des religiösen Gefühls hinabsteigt, nicht freilich in jener echten und unverfälschten Weise, für die wir unbedingt einzutreten vermöchten, aber doch immer mit dem täuschenden Schein der Wahrheit und mit einer gewissern äußern musikalischen, das Gemüth andächtig stimmenden Wirkung. Das recitirende Drama wird also, entsprechend dem Gegensatz zwischen dem bestimmten, formenreinen Gesangton und dem gleitenden, naturgetreuen Ton der wirklichen Sprache, nach der entgegengesetzten Seite hin zu gravitiren suchen müssen, als das Musikdrama. Auch das letztere verlangt höchsten Adel von Seiten des Dichters und zwar gerade diesen in höchsten Maße, aber es verzichtet auf das Geistvolle, auf den Reiz objectiver Mannigfaltigkeit und subtile Seelenmalerei im Einzelnen.

Wir haben von den Stoffen des musikalischen Drama's gesprochen und gehen nun zu der Form desselben über, zu der Form zunächst nicht im Sinne der stylistischen Ausarbeitung im Einzelnen, sondern im Sinne der Eintheilung in Akte und Scenen. Diese Eintheilung, die in jüngster Zeit im Gegensatz gegen die früher übliche in Arien, Duette, Terzette u. s. w. als die allein richtige betont worden ist, hat in Wahrheit von jeher bestanden. Die Introduction des „Don Juan" z. B. umfaßt eigentlich drei Scenen. In der üblichen Theatersprache würde es heißen: erste Scene, Leporello allein; zweite Scene, Donna Anna und Don

Juan treten auf; dritte Scene, der Comthur tritt auf, Donna Anna entflieht. Daß nun Mozart diese drei Scenen in ein durch Recitativ nicht unterbrochenes Tonstück zusammengefügt hat, ändert gar nichts an dem Scenischen; die Eintheilung in Akte und Scenen ist von jedem Drama unzertrennlich, wenn es nicht eben ein einaktiges ist (auch ein einsceniges könnte allenfalls vorkommen), und es handelt sich nun eben darum, wie sich diese überall zu Grunde liegende Eintheilung musikalisch zur Ausführung bringt. Man kann es den Wagner'schen Operndichtungen nachrühmen, daß diese formelle Gestaltung, vom Standpunkt des Drama's aus betrachtet, stets eine gute, oft eine meisterhafte ist. Die Zusammendrängung des überreichen epischen Stoffs, z. B. in der „Walküre" oder im „Parsifal", in wenige Akte, deren jeder wieder ein ruhig sich entwickelndes, vollkommen anschauliches Bild von den Charakteren und dem Conflict, um den es sich handelt, gewährt, zeugt von einer großen Begabung für formelle Gestaltung, die übrigens nach unserer Ansicht auch im Musikalischen hervortritt, nur nach einer ganz andern Richtung hin, als man früher die Form zu suchen geneigt war. Aber die musikalische Form, welche Wagner zu schaffen versuchte, beruhte, wenn auch auf einer berechtigten und eigenthümlichen, so doch einseitigen Auffassung, und damit hängt es zusammen, daß auch die Form der Operndichtungen nur vom dramatischen, nicht vom musikalischen Standpunkt aus unbedingt gelobt werden kann.

Wir haben gesehen, daß es schon in der Wahl des Stoffes sich entscheiden muß, ob man musikalische Poesie oder reine Poesie haben will. Da nun aber der Stoff, wenn auch im Ganzen mehr für die eine oder für die andere Art der Poesie geeignet, doch nicht eine so unbedingte Bestimmtheit hat, daß er schlechthin nur für die eine Art der Poesie, für die er sich am besten eignet, möglich wäre, da er ferner, wie er auch beschaffen sein möge, nun auf die eine oder die andere Art gestaltet werden muß, so tritt bei der formellen Ausarbeitung von Neuem die Frage auf,

ob ein musikalisches oder ein recitirendes Drama daraus gemacht werden soll. Nun hat die Musik gewisse Mittel des dramatischen Ausdrucks, die der Poesie gänzlich versagt sind, und umgekehrt.

Die Musik hat Mehrstimmigkeit und diese Mehrstimmigkeit wird zuerst zur instrumentalen Begleitung der singenden Stimme benutzt. Es dient dieselbe möglicherweise blos dem harmonischen Unterbau und der rhythmischen Belebung, kann sich aber auch zu melodischer Selbständigkeit steigern. Dadurch ergiebt sich für den Musiker die Möglichkeit, gleichzeitig verschiedene Seiten des dichterischen Gedankens zum Ausdruck zu bringen, in der Singstimme z. B. die Empfindung, in der Begleitung irgend eine gegenständliche Beziehung, wie etwa in Schubert's Lied „Ich hört' ein Bächlein rauschen" die Empfindung des singenden Müllers in der Begleitung von seinem Wanderschritt und dem Rauschen des Baches umspielt wird, oder in der Singstimme den rein verständigen, kalten Sprechton, in der Begleitung die zurückgehaltene, aber im Innern des Gemüths doch vorhandene Empfindung u. A. mehr. Je reicher sich die Instrumentalmusik entwickelte, um so mehr fühlte sich der Musiker getrieben, auch in der Gesangmusik ihr seine besten Schätze anzuvertrauen. Wenn sich in Richard Wagner's Opern späteren Styls diese Richtung am weitesten ausgebildet zeigt, so sind doch die allmählichen Uebergänge, die dazu führten, leicht nachzuweisen. Schumann z. B. hat allerdings noch eine Anzahl Gesangstücke geschrieben, die dem ältern, einfachen Styl angehörten. In seinem Liede „O Sonnenschein" oder „Du meine Seele, du mein Herz" und vielen andern herrscht noch der einfach melodische Styl vor; man vergleiche aber damit ein Lied, wie etwa „Ueber'n Garten, durch die Lüfte". Hier liegt der eigentlich melodische Kern bereits in der Begleitung, aus der die Singstimme gewissermaßen herauswächst; mitunter betheiligt sie sich daran, mitunter wird sie sogar zur Hauptsache, aber im Großen und Ganzen ist es ein Ineinander, in welchem die Begleitung als das Ursprüngliche, die Singstimme als letzte Stei-

gerung erscheint. Aber auch längst vor Schumann ist Aehnliches dagewesen, selbst wenn von Seb. Bach abgesehen wird, der auf dem Boden des kirchlichen Styls in ähnlicher Weise eine höchste Potenzirung der Kunstgestaltung vertritt, wie wir sie heute auf dem Gebiet der weltlichen Musik erleben. Man erinnere sich z. B. an den F-dur-Satz in der Scene in „Figaro's Hochzeit", in welcher der betrunkene Gärtner Antonio auftritt. Hier liegt die Melodie ganz im Orchester und die Sänger participiren entweder an derselben oder sie werfen deklamatorische Flocken hinein. In noch höherem Maße ist diese Behandlung des Gesanges in dem Marsch am Schluß des dritten Aktes derselben Oper zu erkennen. Es kannte also auch bereits die Zeit der Classiker das gelegentliche Unterordnen der Singstimme unter die Begleitung, aber freilich nur als mehr oder weniger seltene Ausnahme. Ein ferneres Hülfsmittel, das die Musik dem Drama gewährt, sind die Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele: ein Mittel, von dem gerade Wagner einen sehr ausgedehnten Gebrauch gemacht hat. Das natürliche Verhältniß besteht nun aber, sobald die Singstimme mit der Instrumentalmusik sich verbindet, darin, daß die Singstimme zugleich die Trägerin der Melodie ist. Denn Wort und Ton sollen Eins werden, und das können sie nur dann, wenn der musikalische Hauptgedanke in der gesungenen Melodie liegt. Der ursprüngliche Gesang, das Volkslied, hat überhaupt nur die unbegleitete Melodie. Die höhere musikalische Bildung fügt eine ergänzende Begleitung hinzu, die allmählich reicher und reicher wird. Auf einem noch vorgeschrittenern Standpunkte kann es dann allerdings sich zutragen, daß der Phantasie des schaffenden Tondichters die Ausdrucksmittel der einfachen Melodie nicht mehr genügen, daß er die wesentlichen musikalischen Gedanken in die Begleitung legt und den Gesang mit nebensächlichen musikalischen Motiven in diese verwebt. Kommt das gelegentlich in einer Oper oder auch in einem größeren lyrischen Gedicht, einer Ballade vor, weil einzelne Stellen des Textes

wegen ihres rein verständigen oder realen Inhalts sich nicht für Melodie eignen, so ist dagegen nichts zu sagen. Wenn aber Worte, welche der Melodie zugänglich sind, in dieser Weise componirt oder wenn Gedichte, die in ihrer ganzen Ausdehnung Melodie ausschließen, in Töne gesetzt werden, so sind das Unvollkommenheiten, die höchstens — worauf an dieser Stelle wenigstens hingedeutet werden soll — ein historisches oder individuelles Recht haben können. Die Unvollkommenheit drückt sich aber am deutlichsten darin aus, daß die Aufmerksamkeit des Hörers zerstreut wird. Denn es ist doch wohl kein Zweifel, daß er, sobald er bei Werken dieser Art die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf Worte und Handlung richtet, den in der Begleitung niedergelegten musikalischen Gehalt nicht mit eigentlichem Bewußtsein erfassen, sondern höchstens die Stimmung weckende Wirkung derselben an sich erfahren wird. Will er aber von dem in das Orchester niedergelegten musikalischen Hauptinhalt sich eine bewußte Kenntniß verschaffen, so wird seine Aufmerksamkeit von den Worten abgelenkt. Die Möglichkeit, die volle Vereinigung von Musik und Poesie in sich zu erleben, beruht eben darauf, daß das Wort selber in Melodie überfließt. Wenn nun die unbegleitete Melodie zu arm an Musik ist, so ist diejenige Behandlung der Gesangmusik, welche allen wesentlichen Inhalt in die Begleitung legt, zu reich an Musik. Das unbegleitete Volkslied enthält ein Uebergewicht der Poesie, die zu einer melodisch und harmonisch reichen Begleitung blos deklamirende Singstimme ein Uebergewicht der Musik. Als höchste Form kann mithin nur die der melodischen Ueberordnung der Singstimme gelten, die aber ihre Herrschaft nicht in tyrannischer, sondern — um bei dem Bilde zu bleiben — in constitutioneller und parlamentarischer Weise auszuüben haben wird.

Nun kommen aber zu dem Verhältniß, in welchem die Begleitung zu der Singstimme steht, noch Verhältnisse von ganz anderer Art hinzu. Durch ihr Vermögen der Mehrstimmigkeit

ist die Musik in der Lage, auch mehrere Gesangstimmen gleichzeitig ertönen zu lassen. Dies kann entweder in der einfachsten Form geschehen, daß mehrere Stimmen gleichzeitig denselben Text nicht nur singen, sondern auch in homophoner Weise ohne allen innern rhythmischen Gegensatz singen oder daß sie denselben Text zwar vortragen, aber mit rhythmischer und melodischer Selbständigkeit im Einzelnen, oder endlich, daß die den einzelnen Stimmen zukommenden Worte ebenfalls von verschiedenem Inhalt sind. Die letztere Form ist die vorzugsweise dramatische und sie gestattet es, den innern Gegensatz verschiedener handelnder Persönlichkeiten in einem und demselben Moment zur Anschauung zu bringen — eine dem recitirenden Schauspiel, abgesehen von dem stummen Geberdenspiel, vollständig versagte Fähigkeit. Selbstverständlich ist es dabei, daß von der rohen Naturnachahmung Abstand genommen wird, welche davon ausgeht, daß Menschen, die mit einander reden wollen, nach einander sprechen. Ueber die bloße Naturnachahmung erhebt sich schon jedes Drama mit seinen Monologen; und wenn eben in einem Opernensemble verschiedene Personen zusammensingen, so ist dies nicht nothwendig so zu deuten, wie es in einer lebendigen Gesellschaft wohl geschieht, daß Niemand den Andern versteht, weil Niemand warten will, bis der Andere ausgesprochen hat, sondern die Personen sprechen ihre innere Empfindungen und Gedanken aus, als wenn sie Monologe sprächen. Aber auch selbst der Naturwahrheit kann ihr Recht werden; denn in Momenten großer Erregung warten die Einzelnen in der That nicht ab, bis die Andern ausgeredet haben, sondern sprechen auf einander los, und hier zeigt es sich denn, daß die Oper unter Umständen sogar viel naturwahrer sein kann, als das recitirende Drama. Endlich aber wechseln in einem guten Opernsatz alle Möglichkeiten mit einander ab, wie man dies z. B. bei einem der herrlichsten Ensemblesätze, die je geschrieben sind, bei dem ersten Finale aus „Figaro's Hochzeit" näher in das Auge fassen kann. Es umfaßt dies Finale sechs Scenen und acht musikalische

Abschnitte. Zuerst sind Graf und Gräfin allein, im Streit mit einander. Sie singen zunächst abwechselnd. Wie aber der Streit allmählich heftiger wird, unterbrechen sie einander, zuletzt singen sie zusammen, wie denn auch in der Wirklichkeit bei lebhaftestem Streit die Parteien sich selber aussprechen, ohne sich gegenseitig anzuhören. Anders ist das Zusammensingen in dem folgenden Satz nach dem Auftreten Susannens zu deuten. Hier ist vorübergehende Beruhigung eingetreten, und man thut besser, sowohl die Unruhe der Gräfin, wie die Verlegenheit des Grafen als innere Stimmung, also als gemeinsamen Monolog zu verstehen, welche die Musik eben zum Ausdruck bringen kann; nur die Susanne mit ihrem Hohne „da steht er und schämt sich, der gnädige Herr" kann als redend gedacht werden. In dem dritten Satz, dem zweiten Abschnitt der zweiten Scene, wechseln die Verhältnisse in ähnlicher Weise; nur tritt noch dies hinzu, daß, wie es ja auch im Leben vorkommt, Susanne und Gräfin mitunter dieselben Worte dem Grafen zurufen, denselben Einwand ihm entgegenwerfen, In dieser Weise geht es mit sich steigernder Personenzahl weiter, und man muß Sätze dieser Art, wie sie vor allen Andern Mozart geschrieben hat, näher betrachten, um sich zum Bewußtsein zu bringen, welche ihr eigenthümlichen und unnachahmlichen Ausdrucksmittel die Musik besitzt und wie sie es dadurch vermag, auch einem im Ganzen einfachen poetischen Stoff eine reiche Lebensfülle zu geben. Wie scharf treten z. B. in dem ersten Terzett mit Chor aus dem „Freischütz" die Charaktere und Gemüthszustände von Caspar und Max zu einander sowohl, als zu dem friedlich stillen, frommen Empfinden des Volks in Gegensatz; wie scharf heben sich die Charaktere Agathens und Aennchens im Duett des zweiten Akts von einander ab. Es kommt dabei wenig darauf an, ob der Zuhörer beim Zusammensingen der Beiden dem Wortsinn genau folgt, denn sein Gefühl erkennt ja ganz deutlich aus der Verschiedenheit der Melodieen die Verschiedenheit der Charaktere, so daß er kaum des gedruckten

Textes, der ihm ja außerdem auch noch zu Gebote steht, bedürfen würde.

Wie weit nun bei der Composition eines Gedichtes der musikalische Ausdruck durch die instrumentale Begleitung zu steigern ist, ist Sache des Musikers. Dagegen für Chöre und wahrhafte Ensemblesätze muß ihm der Dichter entgegengekommen sein; Dialoge und Scenen, in denen mehrere Personen auf der Bühne zusammen sind, thun es nicht allein; und es ist dies die Form, welche der Dichtung des musikalischen Drama's gegeben werden muß, wenn wirklich die Absicht vorhanden ist, die Musik dramatisch zu machen. Es ist nun nicht zu leugnen, daß in der Opernpoesie vielfacher Mißbrauch mit dieser an sich nicht nur berechtigten, sondern geradezu nothwendigen Tendenz zum Ensemblesatz getrieben worden ist. Man hat Episoden hinzugefügt, die mit dem Drama fast nichts zu thun hatten, gerade so, wie man gelegentlich auch Balletsätze einlegte; man hat die Sprache in das Triviale herabgezogen, während man doch im Stande war, auch das einfach Lyrische auf würdevolle Weise auszusprechen. Man hat mitunter auch die Handlung in lästiger Weise aufgehalten; vor dem Uebereifer indeß, der im Drama immer nur mit Sieben-Meilen-Stiefeln weiter wandern will, ist ebenfalls zu warnen; auch das Verweilen auf gewissen Momenten trägt zur dramatischen Wirkung wesentlich bei; die Bewegung bedarf eines Beharrenden, um das Gemüth tief und nachhaltig zu erschüttern.

Es gehört zu den Eigenthümlichkeiten von Richard Wagner's Operndichtungen, daß der Chor und der Ensemblesatz so wenig darin zur Anwendung kommen. Allerdings im „Fliegenden Holländer", dem „Tannhäuser" und „Lohengrin", die seiner frühern Periode angehören, findet der Chor noch ziemlich häufige Verwendung, in geringerem Maße der Ensemblegesang, aber doch theilweise. In den Opern spätern Styls — mit Ausnahme der „Meistersinger" und des „Parsifal", in welchem letztern die Chöre wieder bedeutsamer in den Vordergrund treten — verschwindet dagegen

der Zusammenklang menschlicher Stimmen immer mehr. Als Motive dafür können einerseits ein geringeres Maß von Befähigung für den eigentlich dramatischen Ensemblesatz, andererseits die Furcht, dem Wort seine Deutlichkeit zu rauben, angenommen werden. Diese Furcht war natürlich in jedem einzelnen Fall berechtigt, in dem das Wort der allerprägnantesten Deutlichkeit bedurfte; aber in einem wahrhaft musikalischen Drama sagt die Musik mitunter eben so viel und noch mehr, als das Wort, namentlich wenn das Scenische, die Geberde und das Spiel hinzukommt — glaubte ja Wagner selber, wie wir oben sahen, am Schluß des Nibelungendrama's des Worts entbehren zu können, weil die Musik den Sinn desselben mit voller Deutlichkeit ausspräche! Um wie viel mehr wäre das in anderen Scenen seiner Werke, in den Liebesscenen z. B. zwischen Walther und Eva, Tristan und Isolde, Siegfried und Brünnhilde u. s. w. möglich gewesen, wo er doch den eigentlich polyphonen Duettsatz fast ganz vermieden hat. Nach dieser Seite hin also entsprechen seine Operndichtungen nicht der Form, welche dem musikalischen Drama zukommt; sie berauben die Musik der ihr eigenthümlichen Hülfsmittel für den dramatischen Ausdruck.

Da die Musik also über Chor, Ensemblegesang und Einzelgesang verfügt, so liegt es nahe, als die vollkommenste dramatische Form diejenige zu bezeichnen, die am meisten das Gleichgewicht zwischen diesen drei Elementen aufrecht hält. Nun sind aber der Chor und der Einzelgesang zugleich die wesentlichen Grundlagen der lyrischen Musik; es tritt also die Vermuthung an uns heran, daß der Ensemblegesang die specifisch dramatische Form der Musik sein dürfte. Wir hatten oben bei der Uebersicht über die auf der heutigen Bühne vorhandenen Opernstoffe ausdrücklich die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, in welchen Opern der Chor wesentlich mitbetheiligt ist und in welchen er zurücktritt; wir hatten ferner die Ansicht ausgesprochen, daß eben in diesem Verwachsensein mit der allgemeinen Substanz des menschlichen

Daseins, welche von dem Chor vertreten wird, eine Bürgschaft dafür liegt, daß die einzelnen Persönlichkeiten, welche die Handlung tragen, nicht allzu weit sich von der allgemeinen menschlichen Natur losgelöst haben und nicht allzu tief in jene Sphäre eines vergeistigten Daseins hineinragen, die nur der reinen Poesie zugänglich ist. Ja es kann sogar auch der Chor unter Umständen Träger der dramatischen Handlung sein, aber doch nur auf beschränktem Gebiet, nämlich dann, wenn es sich um religiöse oder Völker-Gegensätze handelt. Soll ein solcher Stoff auf die Bühne versetzt werden, so tritt sofort hervor, daß sich das eigentliche Spiel nur in sehr engen Grenzen bewegen kann, und es hat sich daher auch aus Stoffen dieser Art das Concertdrama entwickelt, bei Händel, Mendelssohn u. s. w. Aus neuerer Zeit können allerdings Rubinstein's „Maccabäer" als ein Versuch genannt werden, einen meist als oratorisch geltenden Stoff auf die Bühne zu verpflanzen. Der Versuch ist im Ganzen gut gelungen; doch mußten wohl die leitenden Persönlichkeiten, Lea, Judas Maccabäus, Eleazar u. A. noch subjectiver ausgestaltet werden, wie es eben das angeschaute Drama verlangt. Im Oratorium sind die einzelnen Persönlichkeiten mehr Volksführer, als individuelle Gestalten; ihre Subjectivität tritt in geringerem Grade aus der Substanz der allgemeinen Volksseele hervor. Diese Subjectivität darf aber in der Musik nicht eine eigentliche Subjectivität des bewußten Geistes sein, sondern sie muß sich in den Schranken der Empfindung und des aus kräftiger Empfindung hervorbrechenden Willens halten; dies ist die Grenze, welche das musikalische Drama einerseits von dem dramatischen Oratorium, andererseits von dem recitirenden Drama scheidet. Der Chor wird also auch in der Oper zuweilen eine sehr große Bedeutung haben können, aber er darf nicht Hauptsache werden. Eben so wenig dürfen es die dem lyrischen Gebiet angehörenden Monologe werden, mögen diese in recitativischer oder in arioser Form in die Musik übergehen. Also kommen wir auch von diesem

Standpunkt aus auf das Ensemble als die specifisch dramatisch-musikalische Form, die nach allen ihren Möglichkeiten, mithin nicht blos nach der Seite des Wechselgesangs, wie in der Regel bei Wagner, entwickelt werden muß, wenn das Drama volle und ganze Musik werden soll. Wir sehen so, wie ein innerer Zusammenhang zwischen Stoff und Form vorhanden ist. Die Stoffe des musikalischen Drama's müssen so gewählt sein, daß sie ihrer eigenen Natur nach — ohne allen äußern Zwang und künstliche Zuthat — eine breitere Mitwirkung des Chors gestatten, ohne doch diesen zur Hauptsache zu machen, und daß der Ensemblegesang in reichem Maße und ungezwungen aus ihnen hervorgeht. Mozart's Opern sind nach dieser Seite hin geradezu vorbildlich ausgestattet; aber auch an ihnen kann es als ein Mangel erscheinen, daß das Chorische allzu sehr zurücktritt; sie büßen dadurch an objectiver Größe ein.

Wir haben, nachdem wir den Stoff des musikalischen Drama's und die allgemeine formelle Gliederung desselben geprüft, nun noch ein Wort über die Sprache hinzuzufügen, können in Rücksicht darauf aber auf unsere frühere Erörterung über den Unterschied der gesungenen von der gesprochenen Rede (Seite 82 ff.) zurückverweisen. Ob eine Rede mehr zur gleitenden Tonhöhe einerseits, zur kalten, ruhigen Vortragsweise andererseits oder zur bestimmten Tonhöhe und zu lebhaftem Vortrag drängt, wird das Entscheidende sein. Die musikalische Poesie braucht solchen Worten, wie sie eigentlich gesprochen werden sollten, nicht vollständig aus dem Wege zu gehen, was im Drama ohne vollkommenen Verzicht auf das dramatisch Bestimmte und natürlich Menschliche gar nicht möglich sein würde, muß aber bestrebt sein, es auf das geringste Maß einzuschränken, insofern sie eben die Absicht hat, Musik zu werden. Diese Aufgabe ist eine relativ leichte, wenn der Stoff mit Rücksicht auf die Form im Ganzen gewählt ist, also so, daß weder allzu vereinsamte Persönlichkeiten noch allzu reflektirte Naturen darin hervortreten; sie ist eine

schwere, wenn im Grundprincip, in der Wahl des Stoffs ein Fehler begangen worden ist. — Was die in der Musik gebräuchliche Wiederholung von Worten betrifft, so ist sie nicht, wie die heutigen Musiker vielfach glauben, als ein unbedingter Fehler zu betrachten. Auch dieser Gegenstand gehört in das Capitel von der servilen Naturnachahmung, vor der, wie wir oben sahen, bereits Schiller warnt (Seite 161). Die Kunst im Allgemeinen und jede einzelne Kunst im Besondern hat ihre eigenen Gesetze. Auch in der Musik freilich kann die Wiederholung der Worte bis zum Absurden getrieben werden. Aber wie wir gewahren, daß lebhafte Empfindung nicht blos den einfachen Naturmenschen, sondern den geistreichen Mann schon im wirklichen Leben zu Wortwiederholungen treibt, so werden dieselben in der Musik ein noch höheres Recht haben, da diese durch die ihr eigenen Mittel denselben eine so mannigfaltige Beleuchtung zu geben vermag. In diesem Sinne hat denn auch Richard Wagner sich in seinen früheren Opern vor Textwiederholungen nicht gescheut und z. B. die Worte Elsa's „er soll mein Streiter sein" das eine Mal energisch, das andere Mal im Ton süßer Schwärmerei componirt.

Wenn nun der Dichter den Stoff so gewählt und gestaltet hat, daß in erster Linie der dramatische Ensemblesatz, nächstdem Chor und Sologesang darin zur Geltung kommen können, daß die Sprache sich mehr dem Melodischen, als dem trocken Deklamatorischen oder dem in der Empfindung Schwankenden zuneigt, so fragt es sich, wie die Form im Ganzen beschaffen sein wird, welche der Musiker der nun zu Grunde liegenden Dichtung zu geben vermag. Wir erinnern uns, daß die Poesie, als solche, d. h. ihrem Begriff nach, eben so sehr das Streben zur Selbständigkeit als das entgegengesetzte, sich musikalisch zu gestalten, hat und daß bereits in der Entscheidung für diese oder jene Dichtungsart das eine oder andere Streben als das vorwiegende hervortritt. In der epischen herrscht das selbständige, in der

lyrischen das musikalische Bestreben vor, in der dramatischen, welche die zusammenfassende Einheit der epischen und lyrischen, wird an sich ein Gleichgewicht zwischen den beiden Tendenzen vorhanden, es wird aber zugleich möglich sein, die poetische Gestaltung, je nachdem ein musikalisches oder ein recitirendes Drama daraus entstehen soll, nach der einen oder der andern Seite hin zu lenken. In dem günstigsten Fall werden indeß, wenn das Dramatische nicht ganz aufgegeben werden soll, Reste übrig bleiben, welche dem musikalischen Ausdruck nur unvollkommen zugänglich sind; kann ja selbst die lyrische Poesie nicht einzig und allein auf das in Musik gleichsam von Natur Ueberfließende sich beschränken. Wir haben nun nichts weiter zu thun, als aus diesen Voraussetzungen die nothwendigen logischen Consequenzen zu ziehen. Eine widerspruchslose Lösung des Opernproblems ist überhaupt unmöglich. Daraus ist aber nicht der Schluß zu ziehen, daß man endlich aufhören solle, sich mit der Oper zu beschäftigen; denn erstens ist der Trieb, zur Musik sich zu gestalten, in dem Drama, wie in jeder poetischen Gattung — wie wir sahen, selbst im Epos — vorhanden. Zweitens könnte es sehr wohl der Fall sein, daß alles Einzelne im Leben überhaupt — und so natürlich auch in der Kunst — ein ungelöstes Problem und eine vollkommene Versöhnung nur auf einem ganz anderen Wege, nämlich durch geistige Zusammenfassung alles Einzelnen zu erreichen ist. Die Oper ist jedenfalls in dieser Beziehung nicht schlechter daran, als der Gesang überhaupt, die Gesangmusik nicht schlechter, als die Instrumentalmusik u. s. w. Es wird sich also für uns nicht darum handeln, eine absolut vollkommene Form des musikalischen Drama's zu finden, sondern nur darum, zu untersuchen, ob unter den möglichen Formen sich eine als die relativ beste ergeben sollte.

Jener Widerspruch nun, der sich in dem Wesen des Drama's kundgiebt, ist für die Geschichte des musikalischen Drama's von der größten Bedeutung gewesen und hat eine Anzahl verschiedener

Formen hervorgerufen. Die erste derselben bestand darin, daß man das Drama einfach in zwei Abtheilungen trennte, von denen die eine gesprochen, die andere gesungen wurde. Dies war die Form des antiken Drama's. Der Dialog wurde gesprochen, die Chöre wurden gesungen, außerdem gab es noch gewisse Uebergangsstellen, Stellen höchster Gefühlserregung, an denen auch die Träger der Hauptrollen singend sich in die Chorgesänge mischten; endlich scheint auch das Melodrama eine gewisse Bedeutung gehabt zu haben. In neuester Zeit ist allerdings die Ansicht aufgestellt worden, daß auch das griechische Drama Wort für Wort gesungen worden sei; dieselbe widerspricht aber so sehr der natürlichen Auffassung dieses Drama's, daß nur eine vollständig zweifellose historische Beglaubigung, welche unseres Wissens nicht gegeben worden ist, die frühere und auch heute wohl noch von der Mehrzahl der Alterthumsforscher festgehaltene Ansicht umzustoßen vermöchte. Die moderne Oper begann in Italien mit der gänzlichen Ausschließung des gesprochenen Wortes und hat sich in diesem Lande in derselben Form bis auf den heutigen Tag ausnahmslos behauptet; dagegen gewann in Frankreich und Deutschland die mit gesprochenem Dialog versehene Oper einen breiten Boden, namentlich auf dem Gebiet der Komödie, aber auch im Ernsten, wofür wir u. A. den „Joseph", den „Wasserträger" und den „Fidelio" als Beispiele, die heute noch allgemein bekannt sind, anzuführen vermögen. Für die Verwendung des gesprochenen Dialogs im Komischen könnten nun manche plausiblen Gründe angeführt werden. Erstens handelt es sich hier um vieles Gegenständliche, das, wenn die Musik fortbleibt, besser verstanden und zwar, nach unsern früheren Entwickelungen (Seite 79), sowohl äußerlich als innerlich besser verstanden wird. Zweitens, da die Komödie im Großen und Ganzen mehr dem niedern, realen und individuellen Leben angehört, als dem idealen, so ist auch die Sprache der darin vorkommenden Personen für die absolut ideale Form der Musik weniger geeignet. Drittens, weil

Alles hier leichter genommen wird, kann auch die in der Dialog-Oper vollständig verloren gehende Einheit des künstlerischen Styls leichter verschmerzt werden. Denn dieses eben, die fehlende Einheit des Styls, ist der wesentliche Einwand, der sich gegen die Dialog-Oper erheben läßt. Sie findet sich in der denkbar bequemsten Weise mit dem Problem ab; sie bleibt gesprochenes Drama im Großen und Ganzen und behilft sich mit einzelnen Musik-Oasen. Wäre nun der Inhalt der Dialoge ein solcher, daß er schlechthin alle Musik ausschlösse, so wäre nichts dagegen zu sagen, sondern vielmehr die unumwundene Anerkennung dessen, was die Natur der Sache fordert, sogar zu loben. Nun ist aber kaum ein poetisches Kunstwerk oder auch nur der Theil eines solchen zu denken, der die Musik gänzlich ausschlösse. Es wird mithin doch immer die Frage zu stellen sein, ob nicht theils durch eine noch geschicktere Bearbeitung der poetischen Unterlage, theils durch sorgfältigstes Eingehen auf alle, auch die leisesten musikalischen Anregungen, welche das Drama gewährt, eine Form gefunden werden könne, welche, in sich einheitlich, dem äußerlichen Wechsel von gesprochenem und gesungenem Wort ein Ende macht.

Die Abwechselung des gesprochenen und gesungenen Worts in der Dialog-Oper macht es nothwendig, daß die Musik in eine mehr oder weniger große Anzahl selbständiger, für sich vollkommener abgeschlossener Musiknummern zerfällt, die selbst in der Tonart nicht nothwendig sich auf einander zu beziehen brauchen, da der dazwischentretende Dialog die vorangegangene Tonart vergessen läßt. Wir haben auch nach dieser Seite hin zu prüfen, wie sich diejenige Form der Oper, welche das gesprochene Wort gänzlich ausschließt, von der Dialog-Oper unterscheiden wird. Der letzteren steht am nächsten die in Italien vorzugsweise ausgebildete, auf dem sogenannten Secco-Recitativ beruhende Form. Das Secco-Recitativ kann als die dürftigste Form der Musik bezeichnet werden. Dem Recitativ liegt, wie wir oben

sahen, die taktmäßige Gestaltung wohl noch zu Grunde, indeß in so freier Weise, daß der Takt mehr geahnt, als wirklich gehört wird. Die Begleitung beschränkt sich ferner beim Secco-Recitativ in der Regel auf die nothwendigsten Harmonieen; und selbst was die Tonhöhe betrifft, hat die Tradition dem Sänger, namentlich im Komischen, den gelegentlichen und vorübergehenden Uebergang in den Sprechton gern gestattet. Höhere, den Uebergang vom Secco-Recitativ zur geschlossenen Form vermittelnde Arten des Recitativs lehnen sich an das Secco-Recitativ an. Eigenthümlich ist dem letztern ferner noch, daß es vom Clavier begleitet wird; auch dadurch hebt es sich sowohl von den geschlossenen Musikstücken als von den höheren Formen des Recitativs, bei denen Orchesterbegleitung eintritt, in äußerlich sehr bemerkbarer Weise ab. In neuerer Zeit ist das vom Clavier begleitete Secco-Recitativ auch in Italien verschwunden.

Sollte heute das Secco-Recitativ als etwas bisher Unbekanntes in die Musik eingeführt werden, so wäre kaum daran zu zweifeln, daß die meisten Musiker erklären würden, das sei gar keine Musik. Nicht wegen der Einfachheit im Harmonischen und Melodischen, denn diese ist weder etwas vollkommen Verwerfliches noch etwas dem Recitativ durchaus Unentbehrliches, wie man z. B. an Seb. Bach's sehr eigenthümlichen Secco-Recitativen deutlich erkennen kann, sondern wegen des unmusikalischen, von der Deklamation abhängigen Rhythmus. Da nun aber auch der Sprach-Rhythmus nicht ganz genau so, wie er in der Sprache wirklich da ist, in das Recitativ überzugehen pflegt, so läßt sich dieses in der That als ein Mittleres zwischen Sprache und Gesang bezeichnen und es ist durchaus nicht unrichtig, wenn gesagt wird, daß dem Recitativ zur vollen Musik etwas fehlt. Es kommt daher in der Instrumentalmusik eigentlich nur ausnahmsweise vor; und wenn es bei Beethoven im letzten Satz der neunten Symphonie schon vor dem Auftreten der menschlichen Stimme in den Bässen sich hören ließ, so sollte damit die Sehn-

sucht nach der Verschmelzung von Wort und Ton ausgedrückt werden; denn das Recitativ, als der Gesangmusik ganz eigenthümlich angehörend, konnte gleichsam als ein Ruf an die menschliche Stimme, nun ebenfalls zu erscheinen, gedeutet werden. Wir haben also in dem Recitativ in der That eine Form der Musik, von der man sagen kann, daß sie die erst werdende Musik ist — denn ihr fehlt gerade das Grundprincip der Musik, die gleichmäßige Takteintheilung —, aber in sehr verschiedenen Abstufungen, indem theils das Orchester sich in einer mehr oder weniger musikalischen Weise daran zu betheiligen vermag, theils auch die Singstimme vorübergehend in Melodisches, taktmäßig Eingetheiltes sich vertieft, um dann wieder in freierer, deklamatorischer Weise sich zu ergehen, bis sie endlich zur geschlossenen, rein musikalischen Form sich gestaltet. Wenn in dem mit einfachen Harmonieen begleiteten Secco-Recitative die Singstimme ganz frei und herrschend auftritt und, mag sie musikalisch so interessant sein, wie sie wolle, unter allen Umständen dem Wort den in der Verbindung mit Ton höchsten möglichen Grad von Deutlichkeit verschafft, so theilt sie in den höheren Formen des Recitativs ihr Herrscherrecht bereits mit dem Orchester, das belebend und ergänzend sich ihr gesellt. In den Sätzen von geschlossener Form, die sich entweder — und zwar meistens — durch scharfen Einschnitt von dem Recitativ absetzen, aber auch durch leise Uebergänge eingeleitet werden können, ergreift die Singstimme in der Regel die Melodie; es ist aber dem Componisten unbenommen, die Hauptstimme durch instrumentale Nebenmotive vorübergehend oder auch dauernd zu ergänzen. Nun kann drittens aber auch die Instrumentalmelodie zur Hauptsache werden, in der Weise, daß die Singstimme sich ihr zwar taktmäßig, aber mehr deklamatorisch gesellt — eine Form, die, scheinbar dem Recitativ nahe liegend, in Wahrheit von ihm gerade am allerweitesten entfernt ist; denn sie beruht auf der selbständigsten Gestaltung des begleitenden Tonkörpers, welche möglich ist, und stellt die größte

Abhängigkeit und Unterordnung der Singstimme dar, welche, wie wir sahen, im Secco-Recitativ fast allein das Wort führte. Es hat diese letzte Form, welche, wie oben erwähnt wurde (Seite 232), u. A. auch schon bei Mozart vorkommt, den Uebelstand, daß sie die Aufmerksamkeit des Hörers mehr auf das Orchester, als auf den Sänger lenkt, dagegen aber auch den Vortheil, daß sie diejenigen Abschnitte des Drama's, welche dem melodischen Ausdruck widerstreben, musikalisch bedeutsamer zu gestalten vermag, als irgend eine andere Form, weil sie den innerlich vorhandenen, aber in den Worten nicht positiv ausgesprochenen Empfindungsgehalt durch die gleichsam das Seelengeheimniß der redenden Personen verrathende Tonsprache des Orchesters zum Ausdruck bringt. Diese drei Formen nun können natürlich sehr verschiedene Mischungen eingehen. Daß das Secco-Recitativ im Lauf der Entwickelung auf immer engere Grenzen beschränkt wurde, haben wir bereits erwähnt. In Mozart's italienischen Opern herrscht es noch in voller Ausdehnung; heute wird es selbst in Italien verschmäht, insofern wenigstens, als das Clavier durch Orchester ersetzt ist. Als Opern, in denen das Recitativ, selbst in seinen höhern Formen, im Ganzen wenig hervortritt, können „Euryanthe" und „Die Hugenotten" genannt werden.

Außer der Dialog-Oper und der auf dem Recitativ, der Gesang-Melodie und der taktmäßigen Deklamation beruhenden giebt es nun aber noch eine dritte Form. In der Dialog-Oper wurde der Text nur theilweise, in der von dem Recitativ ausgehenden Wort für Wort in Töne gesetzt. Es ist aber nicht dasselbe, ob ein ganzes Drama oder ein Drama als Ganzes in Töne gesetzt wird; und diese Form ist es, die Wagner in seiner letzten Periode erfunden hat und von der man schon wegen der Größe des Gedankens nicht so geringschätzig sprechen sollte, wie es mitunter geschieht, selbst wenn sie ein Irrthum wäre.

Darum ist nämlich noch nicht ein Drama als Ganzes componirt, weil etwa vom ersten bis zum letzten Wort und vom

ersten bis zum letzten Ton die Modulation folgerecht verläuft und alle Tonarten sich passend an einander schließen oder weil der Componist sich einen sorgfältigen Plan gemacht hat, an welchen Stellen des Textes er sich für Melodie, für Recitativ oder für Deklamation im Takt zu entscheiden und wie er diese verschiedenen Partieen am geschicktesten mit einander zu vermitteln habe. Als Ganzes componirt im strengeren Sinne des Wortes findet man dagegen sehr häufig einzelne Abschnitte des Operndrama's, z. B. das Quartett (erster Akt) und das Terzett (zweiter Akt) im „Don Juan". Hier folgt nicht blos, entsprechend der Wortfolge und dem verschiedenartigen Gefühlsinhalt der Worte, eine Melodie auf die andere, so daß das Ganze ein geschickt zusammengefügtes Aggregat von Melodieen wäre, sondern es ist eine Hauptmelodie vorhanden, welche das Ganze beherrscht und die andern Motive, welche Charaktere und Situation verlangen, gewissermaßen umschließt. Als Beispiel der andern Methode wäre etwa das Sextett im „Don Juan" zu nennen, in dem in der That eine Melodie nach der andern auftritt, stets dem Charakter und der Situation angemessen, in natürlicher, musikalisch vermittelter Folge, aber doch nicht einheitlich zu einem musikalischen Ganzen abgerundet. Nun hatten wir zwar oben gesehen (Seite 53), daß nur für die Instrumentalmusik die Einheit des Thema's bindendes Gesetz ist. Denn in der Instrumentalmusik giebt es außer dem Thema selber keine übergeordnete Einheit; das Seitenthema oder, wenn es ausnahmsweise mehrere geben sollte, die Seitenthemen müssen in einem für das Gefühl erkennbaren gegensätzlichen Verhältniß zu dem Hauptthema stehen und diese Grundlagen eben, die Themen, müssen als treibende Keime den ganzen Satz im Wesentlichen aus sich entstehen lassen. In der Gesangmusik ist dagegen der poetische Gedanke als oberste Einheit gesetzt. Darum ist hier eine solche Form, wie im Sextett des „Don Juan", vollberechtigt. Dieser Gegensatz von Instrumentalmusik und Vokalmusik soll aber nicht ohne Noth

auf die Spitze getrieben werden. Und wie es der Instrumentalmusik, um das Gezwungene zu vermeiden, gestattet ist, im Nebensächlichen auch die strenge Fessel der thematischen Grundgedanken abzustreifen, so ist es der Vokalmusik gestattet, wo es ohne Zwang möglich ist, auch die musikalische Einheit bis zu einem gewissen Grade zu wahren; und gerade in dieser Annäherung an einander, die aber den Gegensatz doch noch bestehen läßt, werden diejenigen Kunstschöpfungen zu Tage treten, die am glücklichsten Gesetz und Freiheit in sich vereinigen. In einem einzelnen Opernsatz beruht nun die Möglichkeit der musikalischen Zusammenfassung darauf, daß ein Motiv oder eine Melodie gefunden wird, geeignet zum Ausdruck der Grundstimmung. In dem Quartett aus „Don Juan“ ist es die Anfangs-Melodie Elvirens in ihrer edlen Vornehmheit, von energischem, klagendem und doch mildem Ausdruck. Aber wie die Anklage, welche Elvira gegen Don Juan erhebt, den dramatischen Hauptinhalt des Quartetts bildet, so umfaßt und umspannt diese Melodie auch die übrigen melodischen Bildungen, die sich, dem Geiste der Vokalmusik entsprechend, in getreuem Wortausdruck dazu gesellen: wir haben ein Leitmotiv im kleinsten Umfange. Im Terzett des zweiten Aktes sind es sogar zwei Motive, welche den Bau des Ganzen einheitlich abrunden: die erste Melodie Elvirens und das Motiv, womit Don Juan und Leporello beginnen. Lange Zeit hindurch blieb nun die Oper auf dem Standpunkt, daß der Musiker sich blos hinsichtlich der einzelnen Tonstücke um eine möglichst einheitliche Gestaltung bemühte. Bei der Dialog-Oper konnte dies schon darum nicht anders sein, weil ja nur getrennte Bruchstücke des Drama's in Musik gesetzt wurden. Daß aber auch das Secco-Recitativ keine wesentliche Aenderung mit sich brachte, geht schon aus der Methode hervor, nach welcher im vorigen Jahrhundert in Italien die Opern meistens geschrieben wurden. Der Componist, welcher den Auftrag erhalten hatte, für eine bestimmte Bühne zu einem bestimmten Zeitpunkt eine Oper zu vollenden, fand sich etwa

sechs oder acht Wochen vor dem Tage, an welchem die Oper zur Aufführung kommen sollte, mit den fertigen Secco-Recitativen an dem Ort seiner Bestimmung ein und arbeitete hier nach Berathung mit den Sängern und unter Berücksichtigung ihrer Stimmmittel und Kunstfertigkeiten die einzelnen Musiknummern aus. Also auch hier war von einem eigentlichen Ineinanderarbeiten des Ganzen keine Rede. Der gewissermaßen den Dialog vertretende recitativische Theil wurde zuerst in Angriff genommen; die dazwischen übrig bleibenden der wirklichen Musik bestimmten Abschnitte wurden vereinzelt ausgearbeitet. Gelegentlich und mehr zufällig mochte indeß wohl auch damals schon eine Art Leitmotiv sich einstellen, wie ein solches z. B., obschon wenig oder vielleicht noch gar nicht beachtet, im „Don Juan" nachgewiesen werden kann. In der Duell-Scene zwischen Don Juan und dem Comthur wechseln schnelle aufsteigende Skalen in Tiefe und Höhe, die Stöße der beiden Gegner versinnlichend, sieben Takte hindurch mit einander ab; dann folgen ein Paar kürzere hoch gelegene Skalen, die mit dem verminderten Septimenakkord auf dem dreigestrichenen d als Gipfelpunkt enden: der Vater Donna Anna's ist, zum Tode getroffen, niedergesunken. Der Kampf wiederholt sich in der Schlußscene, aber mit dem steinernen Gast, und für Don Juan giebt es kein Ringen mehr, sondern nur ein Unterliegen. Und nun, nachdem Don Juan ihm die Hand gereicht, im fünften Takt nach dem più stretto, treten dieselben schnellen aufsteigenden Skalen wieder auf, aber nur im Baß — denn Don Juan kämpft ja nicht mehr; dann folgen die kürzeren Stöße, ebenfalls in tiefer Lage, aber diesmal absteigend; sie schleudern den Verächter memschlicher Sitte in den Abgrund; der steinerne Gast versinkt, der Schlund der Hölle thut sich auf. Mag diese Wiederholung und Umbildung des Duell-Motivs nun bewußt oder unbewußt gewesen sein, das ändert an der Thatsache nichts; es ist ein Leitmotiv, zur rechten Zeit wiederholt und der Situation gemäß in richtiger Weise verändert. Selbst in dem Fall

übrigens, daß Mozart selber ein Bewußtsein davon oder gar die bewußte Absicht gehabt hätte, nach dem gesammten Opernstyl jener Zeit konnte es immer nur ein beiläufiger Einfall ohne weitere Bedeutung sein, und erst in späterer Zeit, als man das Secco-Recitativ im strengen Sinne des Worts aufgab und eine Oper, wenn auch noch nicht als Ganzes, so doch im zusammenhängenden Fluß zu componiren begann, konnte man sich allmählich an den Gedanken gewöhnen oder unbewußt mit ihm vertraut werden, daß zunächst doch jeder einzelne Opernakt ein zeitlich ununterbrochenes musikalisches Ganze ist, während zwischen den einzelnen Akten zwar Pausen eintreten, die aber nicht im Stande sind, den innern geistigen Zusammenhang der verschiedenen Akte aufzuheben.

Es kommt nun darauf an, ob man sich einen Operntext als eine bunte Aufeinanderfolge von Scenen oder als die consequente, innerlich zusammenhängende poetische Darstellung einer Handlung vorstellt. Daß nur die letztere Methode die Möglichkeit eines guten Drama's gewährt, bedarf kaum der Beweisführung; nur einem Operntext gegenüber könnte man, etwa von dem, wie wir sahen, allerdings richtigen Gesichtspunkt aus, daß die Ausführung den Kräften der Musik Rechnung zu tragen hat und einen geringeren Grad von poetischer Breite gestattet, vielleicht auch in dieser Beziehung weniger strenge Anforderungen stellen. Das wäre aber ein Irrthum. Denn erstens mußte, wie wir sahen, schon der Stoff so gewählt sein, daß ein allzu hoher Grad von poetischer Individualisirung dadurch ausgeschlossen war; zweitens bezieht sich die Forderung, die rücksichtlich des einheitlichen dramatischen Zusammenhanges gestellt wurde, auf die Disposition, gewissermaßen auf das Skelett des Drama's, berührt also die eigentliche poetische Breite der Ausführung noch nicht im Mindesten. Das musikalische und das recitirende Drama verhalten sich in dieser Beziehung ganz gleich; ihr Unterschied wird vorzugsweise darin sich zeigen, ob das Lyrische, Subjective

oder das Begriffliche, Objective mehr in den Vordergrund tritt. Ist nun also der Text so einheitlich gestaltet, so werden sich — wie vorher in den einzelnen Scenen des „Don Juan" z. B., die wir anführten — gewisse feste, das Drama beherrschende Hauptmotive ergeben, theils durch die Charaktere der Personen, theils durch die Situationen begründet, welche sich in bestimmten musikalischen Bildungen auch sinnlich fixiren lassen, und die nun wiederum, indem sie sich an geeigneter Stelle in dieser oder jener Gestalt wiederholen, eben so sehr dem Bedürfniß nach musikalischer Zusammenfassung genügen, als sie den dramatischen Zusammenhang dem Hörer lebendiger zum Bewußtsein bringen. Die Leitmotive — in diesem Sinne gefaßt — thun nichts Anderes für das Ganze der Oper, als was bisher für die einzelnen Musiksätze schon geschehen ist und was, je mehr es sich mit der Rücksicht auf den überzeugenden Ausdruck des Einzelnen verband, als die höchste Kunst des Meisters gepriesen wurde. Die kleineren Formen der Terzette, Quartette u. s. w. werden somit zunächst einer großen Form, der des ganzen Drama's, untergeordnet und eingefügt. Es fragt sich nun, wie viel von den kleinen Formen noch erhalten werden kann. Wenn die Leitmotive sich über das ganze Werk ausdehnen, so werden allerdings auch zwischen den einzelnen Akten bestimmte musikalische Berührungspunkte, den dramatischen entsprechend, sich ergeben; die einzelnen Akte aber treten, durch lange Pausen von einander getrennt, als selbständig abgeschlossene musikalische Gestalten hervor. Wie weit innerhalb ihrer die einzelnen Scenen oder Abschnitte zu eben so selbständiger Abgeschlossenheit sich eignen, wird immer von der Beurtheilung des einzelnen Falls abhängen; Manches wird sich in schärferem Contrast von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden abheben müssen, Anderes flüssigeren Uebergang verlangen. Immer aber werden die kleineren Formen nur dann als ganz selbständige erscheinen können, wenn eine entschieden scharfe Abtrennung durch den dramatischen Zusammenhang geboten oder

wenigstens gestattet ist; denn diese vollständige Loslösung war ja eine künstlerische Unvollkommenheit, die mit der Dialog- und der Secco-Recitativ-Oper nothwendig verbunden war und die einer höhern, einheitlichen Form endlich weichen mußte.

Nun sind wir aber weit entfernt, Richard Wagner's Musikdramen als die vollkommene Lösung des Problems zu betrachten. Abgesehen von den Ausstellungen, die oben in Bezug auf die Wahl und Behandlung der Stoffe gemacht wurden, von den weiteren Bedenken, die wir gegen Harmonie, Modulation und Rhythmus, so wie gegen die Stellung, die er der Gesangmelodie dem Orchester gegenüber giebt, würden erheben müssen, scheint uns einerseits das Leitmotiv-Princip zu weit ausgedehnt, andererseits die Neigung, die einzelne Scenen ohne festen Abschluß in einander übergehen zu lassen, ohne allen zwingenden Grund übermäßig begünstigt. Läßt denn der dramatische Dichter die in der einen Scene vorkommenden Personen nicht ausreden, wenn in der folgenden eine neue Person hinzutritt? Auch das kann gelegentlich vorkommen, aber eben nur als Ausnahme. Dies ist aber die musikalische Methode, welche Wagner bei dem Uebergang der einzelnen Scenen und Abschnitte innerhalb eines Aktes so häufig befolgt. Er vernichtet die Cäsuren zu Gunsten des ununterbrochenen Flusses. Die kleineren Abschlüsse hemmen in der Musik so wenig die Unterordnung unter eine höhere Einheit, als sie es in der Dichtung und in der Literatur überhaupt thun. Als ein Fanatiker des von ihm zuerst in seiner vollen Bestimmtheit aufgestellten, nicht nur berechtigten, sondern die höchste Kunstform überhaupt erst ermöglichenden Princips trieb er dieses auf die äußerste Spitze, ohne den zwar untergeordneten, aber zur vollen künstlerischen Gestaltung doch ebenfalls unentbehrlichen andern Principien den Raum zu ihrer Entfaltung frei zu lassen. Sein Fehler bestand nicht darin, dies Princip aufgestellt, aber es als das alleinige und unbedingte betrachtet zu haben.

Betrachten wir an einem Mozart'schen Beispiel, wie die

einzelnen kleineren Abschnitte eines größeren Ganzen sich mit einander vermitteln lassen. Wir wählen dazu das erste Finale des „Figaro", einen aus acht durch Takt oder Tonart verschiedenen Abschnitten bestehenden großen Ensemblesatz. Es beginnt derselbe im 4/4 Takt in Es-dur mit dem Streit zwischen Graf und Gräfin. Der Streit nimmt ein Ende, indem der Graf sich entschließt, die Thür zu dem Nebengemach, in welchem er den Pagen zu finden erwartet, selber zu öffnen. Ein bestimmter musikalischer Abschnitt, wie er bei Mozart vorliegt, entspricht also genau der Situation, denn mit dem Hin und Her von Rede und Gegenrede ist es nun endlich vorbei; wenige Takte in demselben Tempo und derselben Tonart schließen sich nun aber noch an, in welchen der Graf und die Gräfin ihr Erstaunen ausdrücken, Susanne statt des Pagen zu finden. Sie bilden den natürlichen Uebergang zu dem nun folgenden Satz in B-dur und im 3/8 Takt. Dieser letztere führt unmittelbar in das folgende Allegro im 4/4 Takt, das ebenfalls in B-dur gesetzt ist, hinein, in der Weise, daß der letzte Takt von jenem zum ersten Takt von diesem umgebildet wird. Es ist also kein Abschluß des 3/8 Taktes da, sondern nur eine plötzliche Verwandlung des langsamen 3/8 in einen schnellen 4/4 Takt, wie die Situation es wiederum verlangt; denn der Augenblick, in welchem der Graf in das Nebengemach geht, um nachzusehen, ob außer Susanne vielleicht auch noch der Page dort versteckt war, muß von Susanne und der Gräfin zu einer schnellen gegenseitigen Verständigung benutzt werden. An diesem Satz betheiligt sich nun aber sofort der Graf als dritte Person; denn da seine Untersuchung kein Resultat ergeben hat, hat er nichts Eiligeres zu thun, als um Verzeihung zu bitten. Die Gräfin spielt nun die Beleidigte, Susanne macht dem Grafen ebenfalls Vorwürfe, dann aber hilft sie bitten, die Gräfin giebt nach und es erfolgt endlich die Versöhnung, die natürlich schon um der Wahrheit der Situation willen zu einem bestimmten musikalischen Abschluß führt, den die

neue Methode möglicherweise ganz ohne Grund vermieden haben würde. Hier könnte der mit dem Duettsatz begonnene Ensemblesatz sogar zu Ende sein, wenn nicht ein ganz neues Moment hinzukäme. Figaro tritt auf, um zur Hochzeit zu treiben, auf welche alle Bauern draußen schon ungeduldig warten. Nun wechselt Tempo und Tonart mit einem Schlag, wiederum genau der Situation entsprechend: nach dem $^4/_4$ ein schneller $^3/_8$ Takt, nach B-dur G-dur. Der Satz ist nur kurz und schließt rasch und leicht ab. Auf den schnell vorübergehenden G-dur-Akkord folgt ein bestimmtes, festes C, das die C-dur-Tonart in ziemlich langsamem $^2/_4$ Takt einleitet. Der Graf ist es, der der Festesfreude einen bestimmten vorläufigen Einhalt gebietet, denn er will erst erfahren, wie es mit dem Briefe bestellt ist, den, wie Susanne und die Gräfin ihm verrathen haben, Figaro ihm zugestellt hat. Wir sehen, wie hier wiederum der bestimmte musikalische Einschnitt genau mit der Festigkeit des Grafen, welche dem Drängen der Uebrigen ein unerwartetes Hinderniß entgegenstellt, zusammenhängt. Keine von den beiden Parteien erreicht ihr Ziel in diesem Satz vollständig. Der Graf kann seine Zweifel nicht los werden, während Susanne, die Gräfin und Figaro ihn bitten, die Festesfreude nicht weiter zu stören; da plötzlich kommt ein neuer Incidenzfall. Der Gärtner Antonio tritt auf, um zu melden, daß man einen Menschen aus dem Fenster in den Garten geworfen hat. Weil der vorhergehende Satz dramatisch zu keinem bestimmten Ende gelangt, so hat Mozart ihn auch musikalisch nicht abgeschlossen, sondern wiederum, wie oben bei dem Uebergang vom $^3/_8$ in den $^4/_4$ Takt, wird der letzte Takt des vorhergehenden zugleich der erste des nachfolgenden Satzes; Antonio bricht mit seinem Poltern mitten in die Bitten der Andern hinein. Auf genau dieselbe Weise geht dieser Satz (Allegro in F-dur, $^4/_4$ Takt) in den folgenden (B-dur, $^6/_8$ Takt) über. Dieser letztere führt aber zu einem Ende; denn durch gegenseitige heimliche Verständigung zwischen Susanne, der Gräfin und Figaro

ist es Letzterem gelungen, alle Verdachtgründe des Grafen zu widerlegen, so daß dieser sich beruhigen muß. Es schließt daher auch dieser Satz bestimmt ab und es könnte hier wiederum das Finale zu Ende sein, wenn nicht in diesem Moment Bartolo, Basilio und Marcelline mit neuen Hindernissen für Figaro's Hochzeit aufträten. Damit beginnt der letzte Satz des Finale.

Wir haben hier also ein sehr langes, durch keinen Recitativsatz oder Dialog unterbrochenes Musikstück vor uns, aus acht einzelnen Abschnitten bestehend, die genau so an einander und in einander gefügt sind, wie es gerade die Situation verlangt, bald schärfer getrennt, bald enger mit einander verbunden, und wir meinen, daß in jedem andern Drama die Veranlassung, schärfer zu trennen oder enger zu binden, eben so eine wechselnde sein wird, wie es hier war. Nun ist allerdings dieses Finale des „Figaro", abgesehen von den Wiederholungen, die innerhalb der einzelnen Sätze vorkommen, eine Aneinanderreihung ganz verschiedener melodischer Gedanken, für welche einzig und allein der dramatische Zusammenhang die innere Begründung bildet, in der Weise, wie dies als charakteristisches Kennzeichen der Vokalmusik überhaupt und der bisherigen Opernmusik insbesondere oben entwickelt worden ist. Das andere Princip, das der musikalisch einheitlichen Gestaltung, kann, wie ebenfalls bereits gezeigt wurde, in der Vokalmusik immer nur als Nebenprincip auftreten, so weit es sich ohne Zwang verwirklichen läßt, wird dann aber, wie wir an einzelnen Ensemblesätzen zu zeigen versuchten, zur letzten künstlerischen Abrundung ebenfalls wesentlich gehören. Wie es nun z. B. im Terzett und Quartett des „Don Juan" sehr wohl möglich war, neben den Hauptmotiven, welche sich wiederholen, Nebenmelodieen, welche dem Ausdruck im Einzelnen entsprechen, in voller Selbständigkeit festzuhalten — in dem Terzettsatz z. B. die Melodie, mit welcher Don Juan Elvira um Verzeihung bittet — so wäre dies, dünkt uns, auch im Finale des „Figaro" möglich gewesen, wenn in der Periode der Secco-

recitativ-Oper ein solcher Gedanke überhaupt hätte entstehen können.

Der Gedanke des Leitmotivs muß also, wenn er in idealer Weise verwirklicht werden soll, erstens begrenzt sein dadurch, daß jede einzelne Scene, die ein kleineres Ganze darstellt, so scharf und bestimmt von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden sich abhebt, als es der dramatische Sinn verlangt, und sich in sich selber eben so abrundet, wie das von den einzelnen Akten und der ganzen Oper erstrebt wird. Zweitens muß er dadurch begrenzt sein, daß für den Ausdruck der Worte überall die geeignete musikalische Form gewählt wird, vorzugsweise also die melodische — denn sie ist für Vermittelung von Wort und Ton die vorzüglichste, außerdem die recitativische oder die taktmäßig deklamatorische. Drittens dadurch, daß Chorgesang und dramatischer Ensemblesatz, soweit als der Stoff es gestattet — und dieser wird es gestatten, wenn er dem Wesen der Musik angemessen gewählt ist — sich mit dem Einzelgesang verbinden. Man muß aus den Leitmotiven nicht die ganze Oper zusammenschweißen wollen, was ja Wagner selber schließlich auch nicht vermochte, sondern sie sollen nur musikalische Einheitspunkte sein, welche, indem sie die rein musikalische Abrundung so weit als möglich zu verwirklichen suchen, zugleich die Aufmerksamkeit des Hörers auf den geistigen Zusammenhang des Ganzen hinlenken. Sie sollen, so viel als möglich, auch der Gesangstimme zugänglich sein, damit die Hauptmelodie nicht in das Orchester verlegt werde. Wenn die naivste Methode, einen Operntext zu componiren, etwa darin bestehen würde, daß man Satz für Satz den passendsten musikalischen Ausdruck zu finden und nur eine äußerliche Continuität dafür zu gewinnen sucht, so ist Wagner's Methode, welche für die treibenden Grundmotive des Drama's die adäquaten Tongestalten zu finden und aus ihnen den äußern Gang herzustellen, das Drama also gewissermaßen von Innen heraus noch einmal zu gestalten sucht, die reflectirteste. Die Vereinigung und Durchdringung dieser beiden

Methoden, wie sie für einzelne Sätze schon Mozart in Anwendung gebracht hat, wird als die absolute zu betrachten sein.

Das heißt dann, wenn wir unter der absoluten nicht die einzig mögliche, sondern die beste verstehen. Möglich und insofern auch berechtigt sind alle einseitigen Versuche, irgend ein Problem zu lösen. In der leichten Verständlichkeit wird auch diese Form der Oper, die wir im Sinne haben, immer von der Dialog-Oper sowohl, wie von der des Secco-Recitativs übertroffen werden, wenn sie sich auch nicht so weit von der Natur des Gesangs entfernen wird, wie diejenige Form, die das Leitmotiv als das einzig gültige Princip betrachtet. Aber einer Form, welche das Melodische, Recitativische und Deklamatorische mitsammt dem Ensemblesatz und Chorgesang einerseits bestehen zu lassen, dazu aber die Abrundung zu einzelnen Scenen und zu einem auch musikalisch nicht auseinanderfallenden Ganzen zu fügen vermöchte, würde sich immer rühmen können, alle Gesichtspunkte, die es überhaupt giebt, zu einem Ganzen verschmolzen zu haben, und dies ist eben das alleinige Merkzeichen, wodurch sich — nicht blos in der Kunst, sondern in dem ganzen Dasein — das Höhere von dem Niedern unterscheidet, daß dasjenige, was in dem Niederen oberstes Princip war, in dem Höheren zu einem untergeordneten Princip gemacht wird. Für die einzelnen Abschnitte eines Operngedichts waren nun auch vor Wagner die Formen einheitlicher Gestaltung längst gefunden. Er war der Erste, der mit bewußter Absicht diese einzelnen Abschnitte dem höhern Gedanken des Ganzen unterordnete. Aber er that es mit jener blinden Einseitigkeit, welche die alten Formen zerstörte, anstatt sie umzugestalten. Der Zukunft wird es vorbehalten sein, das Neue mit dem Alten zu vermitteln und jene das Individuelle in sich bewahrende, wahre Totalität herzustellen, von der aus man nicht mehr zu einer höhern Totalität zu gelangen, sondern eben nur wieder zurückzukehren vermag. Denn auch das beste, d. h. das concreteste Wirkliche ist nicht dem Ganzen gleichzu-

stellen, das alle Möglichkeiten umfaßt, die einseitigen, wie die zusammenfassenden; und wie die Natur, so ist der Geist ein ewiges Werden, sei es Entstehen oder Vergehen. Jede der möglichen Formen enthält einen Widerspruch in sich; diejenige, welche wir als die vollkommenste bezeichneten, den Widerspruch, daß zwei entgegengesetzte Principien mit einander zu vermitteln sind, das der Einheit mit dem der Mannigfaltigkeit; die andern den Widerspruch, daß sie sich mit einem Princip begnügen, während die Natur der Sache die Verschmelzung zweier Principien verlangte. Der letztere Widerspruch kann als ein latenter bezeichnet werden, es ist aber der härtere, denn er beruht auf der Scheu vor der Wahrheit. Er ist diejenige Art des Widerspruchs, mit der sich kleinere, schwächere Naturen begnügen. Der großen geistigen Kraft geziemt es, das ganze Wesen der Sache in das Auge zu fassen und an der Verschmelzung der in ihr enthaltenen entgegengesetzten Forderungen unablässig zu arbeiten.

Vierter Abschnitt.

Das Gesammt-Kunstwerk und die Einzelkünste.

Schon in den vorhergegangenen Untersuchungen wurde vorübergehend der Unterschied der Oper vom Oratorium berührt. Das letztere, theils aus Lyrischem, theils aus Epischem hervorgegangen, streift mitunter, wie z. B. in Bach's Passionsmusiken, nicht nur an das Dramatische an, sondern geht auch wohl, wie in Händel's „Samson" oder „Judas Maccabäus", ganz in die Form des Concertdrama's über. Es ist ferner auch nicht nothwendig, daß der Stoff eines derartigen Oratoriums der biblischen Erzählung entnommen sei; schon Händel hat „Acis und Galatea", „Semele", „Herakles", „Das Alexanderfest" für das Concert geschrieben. Der bestimmte, nicht wegzuleugnende Unterschied ist der, daß in der Oper sich die auftretenden Personen, den Chor mit eingeschlossen, sinngemäß costümiren, in die Maske des darzustellenden Charakters zu verwandeln suchen und durch Gestus und Spiel den Gesang unterstützen; im Oratorium steht der Singende unbeweglich da, singt von Noten und bleibt im Gesellschaftscostüm. Im Oratorium handelt es sich blos um den musikalischen, in der Oper um den gesammten sinnlich idealen Ausdruck des poetischen Gehalts. Die andern Unterschiede, welche zwischen Oratorium und Oper stattfinden, müssen sich aus dem eben angegebenen Grundunterschied entwickeln lassen. Die vorkommenden Personen dürfen also, so würde man wohl zu schließen das Recht haben, in dem Oratorium erstens nicht von so bestimmter Individualität sein, daß die äußerliche Maske erfor-

derlich wäre; sie dürfen zweitens nicht in dem Maße zu wirklicher Handlung übergehen, daß es des Spiels bedürfte, woraus dann weiter folgen würde, daß auch ihr Empfindungsleben, wenn auch reich, doch nicht in allzu große Leidenschaft übergehen darf. Nun hat zwar nicht jedes Oratorium, auch von Händel nicht, genau diese Grenze innegehalten, wie denn z. B. Dejanira im „Herakles" in der That fast in das Dramatische übergeht; aber im Großen und Ganzen wird dies die Grenze sein, welche das Oratorium von der Oper trennt; und eben hiermit, daß die Individualität der handelnden Personen nicht eine allzu scharf bestimmte sein darf, hängt es zusammen, daß dem Chor, d. h. dem Vertreter der substantiellen Volksseele, im Oratorium die Hauptaufgabe zufällt. In der Oper haben wir die Combination aller Künste, im Oratorium noch nicht — und eben daraus ergeben sich gewisse Consequenzen, wie für den Stoff, so für die Form des Oratoriums. Die Oratorien-Musik wird dem allgemein Musikalischen und der ruhigen Darstellung der Empfindung näher stehen, als die Opern-Musik. Sie darf nicht so charakteristisch werden, daß in dem Zuhörer das Verlangen erregt wird, nun auch die Personen in ihrer wirklichen Gestalt vor sich erscheinen zu sehen, und nicht so leidenschaftlich, daß sie der wirklich angeschauten Aktion als ihrer Ergänzung bedarf.

In der Oper haben wir die künstlerische Darstellung des ganzen Menschen und, wenn die Darstellung des Menschen der Gegenstand der Kunst überhaupt ist, die Totalität aller Künste überhaupt. Es war nicht nöthig, wie Richard Wagner dies wollte, den Namen „Oper" durch eine andere Benennung zu ersetzen, denn mag die Oper in ihrer bisherigen Gestalt das Ideal erreicht haben oder nicht, erstrebt hat sie es immer, sei es bewußt oder unbewußt. An dem Namen „Oper" dürfen wir also keinen Anstoß nehmen, wenn wir auch nach dem im vorigen Abschnitt Entwickelten damit übereinstimmen, daß die bisherige Oper ihr eigenes Ideal noch nicht erreicht hatte; dagegen müssen

wir genauer untersuchen, ob sich die Darstellung des Menschen als der einzige wahrhafte Gegenstand der Kunst behaupten lasse. Denn wo bleibt dann, so wird gefragt, die Architektur, die Landschaftsmalerei, die Instrumentalmusik, um anderes Geringeres, in dem sich ebenfalls künstlerischer Sinn zu erkennen giebt, die Kunst-Industrie, die Gartenkunst u. s. w. nicht zu nennen? Das Wort „Kunst" ist überhaupt ein sehr vieldeutiges; wird ja doch auch von „Kochkunst" und Aehnlichem gesprochen; und bei dem Zusammenhang, in welchem „Kunst" mit „Können" steht, scheint das Wort einen sehr weiten Umfang zu haben und in ziemlich niedrige Sphären hinabzureichen. Es kommt aber auf diese Vieldeutigkeit der Sprache vielleicht nicht wesentlich an; sie ist eine Consequenz des Herauswachsens der Sprache aus niedern zu höhern Lebensthätigkeiten, und findet sich auch bei andern Worten in zunächst störender Weise. So sagt auch ein junges Mädchen am Tage nach dem Ball „Das war gestern ein schöner Abend, eine schöne Nacht"; der Müde, wenn er ein bequemes, weiches Lager gefunden hat, ruft aus: „So ist es schön", und so identificirt sich schließlich der Begriff des Schönen mit dem des sinnlich Wohlthuenden und Bestrickenden. Von einem gewissen untergeordneten Standpunkt aus ist freilich die Kunst und das Schöne ebenfalls ein ganz Untergeordnetes, die erstere das Vermögen, irgend etwas mit einem gewissen geistigen Bemühen hervorzubringen, in welchem Sinne denn auch der dienende oder apportirende Hund ein Künstler ist, und das Schöne das der subjectiven Empfindung Zusagende im Gegensatz zu dem Guten, dem wahrhaft Nützlichen; der Sprachgebrauch aber unterscheidet zugleich „Kunst" im strengeren und eigentlichen Sinn von der Kunst im Allgemeinen und im Conventionellen, Aeußerlichen. Kunst ist im allgemeinsten Sinne des Worts jede Fertigkeit, die nicht von Natur vorhanden ist, sondern durch Uebung und Regeln erworben wird. Der Fisch schwimmt von Natur, der Mensch mehr oder weniger durch Kunst, u. s. w. Insofern nun die

Künste des Schönen auch nicht von Natur da sind, sondern durch eine gewisse Uebung der Phantasie, der Hand u. s. w. errungen werden, liegt das, was das Wesen der Kunst im Unterschiede vom natürlichen Können ausmacht, ebenfalls in ihnen; aber dies allein macht nicht ihr Wesen aus, sondern daß es eine Kunst des Schönen ist, muß hinzukommen. Es ergiebt sich uns somit zunächst nicht der Begriff der Kunst, sondern der des Schönen als der Mittelpunkt, von dem wir ausgehen müssen. Worin also nun das Schöne besteht und ob die Künste des Schönen auf diejenige Sphäre beschränkt bleiben, die in der Oper oder, wie R. Wagner will, im Musikdrama zu einem Ganzen zusammentreten oder ob sie ebenfalls ein weiteres Gebiet umfassen, das wäre jetzt unsere Aufgabe zu untersuchen.

Aber auch der Begriff des Schönen führt uns, wie bereits bemerkt wurde, von Seiten des Sprachgebrauchs in die niedrigsten Sphären des Lebens, wie er andererseits auch wieder in die allerhöchsten hinaufreicht. Ein Kind findet kindischen Putz, Schmeichelei, Spiel u. dgl. schön, während auf der entgegengesetzten Seite der wahrhaft Fromme ein in harter Aufopferung verbrachtes Leben schön findet, weil er es in Gottesfurcht führt. Man wird den Unterschied des Guten und des Schönen im Wesentlichen richtig bestimmen, wenn man Jenes als das mit seinem Begriff — also für das begreifende Erkennen — identische Sein, dieses als das identisch oder harmonisch Scheinende, also für das subjective Gefühl Harmonische definirt. Aber weil das subjective Gefühl theils von Natur ein anderes ist, theils sich durch Erfahrung, Erziehung und Bildung verändert, wechselt die Ansicht über das Schöne. Und so können wir es denn wohl als dem Sprachgebrauch entsprechend festhalten, das dasjenige, was als schön gelten soll, auf irgend eine Weise dem subjectiven Gefühl Befriedigung gewähren muß. So ist der Jungfrau in Schumann's „Paradies und Peri", die in den Armen ihres pesterkrankten Geliebten stirbt, das Sterben schön; und so kann jede

harte Pflichterfüllung dem sie Uebenden schön erscheinen, wenn sie mit Begeisterung geübt wird. Der bestimmte Inhalt des Schönen hängt daher davon ab, wie weit der Begriff oder das Erkennen des wahrhaft Guten zur andern Natur des Menschen geworden ist, und wir werden gut thun, wenn wir jene Ansicht, welche das Schöne vorzugsweise an die Welt des Sichtbaren, des Hörbaren und die dadurch sich vermittelnde Darstellung menschlichen Seelenlebens heftet, ebenfalls nicht für die letzte und allein maßgebende halten, sondern unsere Untersuchung zunächst darauf beschränken, festzustellen, ob aus irgend einem andern Grunde die Künste, welche in der modernen Aesthetik meistens zusammengefaßt werden und die wir in der Oper auch äußerlich vereinigt finden, sich als eine besondere Sphäre menschlichen Lebens begründen lassen.

In der Oper werden nun nicht nur Musik und Poesie, sondern mit ihnen auch die Kunst der leiblichen Erscheinung und Bewegung zu einem Ganzen vereinigt. Andere Künste schließen sich an: die Toilettenkunst, die Kunst der Decorations-Malerei, die Kunst der Maschinerie, Beleuchtung u. s. w.; der zufällige Gegenstand des Drama's kann ferner verschiedene geringere Kunstfertigkeiten zu seiner scenischen Verwirklichung noch heranziehen, wie Fechtkunst, Reitkunst, Tanzkunst u. s. w.; ist ja doch selbst auch die Kunst der Hunde-Dressur über die Bretter gegangen, in jenem berüchtigten Schauspiel „Der Hund des Aubry“, das Goethe veranlaßte, die Leitung des Weimarer Hoftheaters niederzulegen. Auch das Kunsthandwerk könnte in einem höhern poetischen Sinne mit hineingezogen werden. Denn wenn neuere Theater-Unternehmungen Werth darauf legen, bei der Aufführung z. B. des „Wallenstein“ auch die Meubeln und Geräthe u. s. w. aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges herbeizuschaffen, so könnte billiger Weise gefragt werden, ob es nicht noch besser wäre, wenn sich diese Requisiten zu den wirklich historischen eben so verhielten, wie sich Schiller's idealer Wallenstein zu dem realen

verhält, und dann wäre ja auch den modernen Kunsttischlern, Kunsttöpfern u. s. w., um sich zu poetisch-historischen heranbilden zu können, seitens der Bühne geholfen. Es sind das unwesentliche Accidenzen; das Wesentliche ist die Verbindung der Sinneseindrücke, welche Auge und Ohr gewähren, mit dem Einblick in das Innere der Menschenseele, den wir dem Wort, dem Klang und der sinnlichen Erscheinung verdanken.

Wie Musik und Poesie einerseits die Tendenz zur Selbständigkeit, andererseits die entgegengesetzte zur Verschmelzung haben, eben so verhält es sich mit den für das Auge gestaltenden Künsten der Musik und Poesie gegenüber. Der Bildhauer und der Maler vermögen das in der Phantasie lebende Ideal vollkommener und bleibender zu verwirklichen, als dies die von der empirischen Beschränktheit abhängige Gestalt des lebendigen Menschen vermag, und insofern drängt auch ihre Kunst zur Selbständigkeit; andererseits ist aber die Bewegung selber nur durch den wirklichen Menschen zur Darstellung zu bringen. Daß ferner die sich bewegende ausdrucksvoll beseelte Gestalt das Räthsel ihrer Bewegung ausspricht, wenn das Wort dieselbe begleitet, daß das Wort selber die Empfindung lebhafter erregt, wenn die Geberde hinzukommt, daß endlich dieser Vorgang dem Ideal näher geführt wird durch die Verschmelzung des Worts mit dem musikalischen Ton, dies liegt so offenbar dar, daß wir auf eine umständlichere Entwickelung und Begründung verzichten zu können glauben. Wir halten nun zunächst als Resultat fest, daß sowohl die Einzelkünste, als das Gesammtkunstwerk, als welches wir die Oper zu bezeichnen haben, einen Widerspruch in sich tragen, jene, indem sie dem Trieb zur Verschmelzung keine Befriedigung gewähren, dieses, indem es den Trieb zur vollständigen innern Ausarbeitung des zu Grunde liegenden Einzelbegriffs unterdrückt. Es kann also nie davon die Rede sein, weder, daß das Gesammt-Kunstwerk die Einzelkünste aus der Welt schaffe, noch daß die letztern dem ersten seine Existenz unmöglich machen; es fragt

sich nur, ob die Einzelkünste dem Gesammtkunstwerk gleichwerthig sind oder ob auf einer von beiden Seiten der höhere Werth liegt.

Wir werden der Beantwortung dieser Frage näher kommen, wenn wir einen Unterschied bestimmter in das Auge fassen, der zwischen der Aufgabe der Einzelkünste und der des Gesammtkunstwerks besteht. Wir hatten in unsern ersten Erörterungen (Seite 5 ff.) gesehen, daß das Wesen der Musik in der Gestaltung des hörbaren Daseins durch den ordnenden Verstand besteht. Symmetrie des bewußten Rhythmus und Symmetrie des unbewußten Rhythmus, in den Verhältnissen der Tonhöhe, und die Entwickelung aller möglichen Consequenzen dieses Grundprincips ist Musik. Für die Poesie bildet das menschliche Vorstellen, Empfinden und Wollen den Stoff, dessen Befreiung vom Zufälligen, Zusammenhangslosen, Dürftigen und Unvollendeten die Arbeit des Dichters ist. In der bildenden Kunst ist es die dem Auge sichtbare Raumerscheinung, die, sei es plastisch oder malerisch, in einer von den Zufälligkeiten des empirischen Daseins gereinigten Weise dem Beschauer vorgeführt wird. In der Musik und in der bildenden Kunst ist der Begriff selber dem sinnlichen Dasein immanent; wenn auch die Phantasie des Hörers oder des Beschauers gern geistige Vorgänge in das Gehörte oder in die Götterstatuen und in die Bilder menschlichen Geschehens hineinträgt, so fehlt doch eben das Letzte: das erklärende, die volle Gewißheit gebende Wort. Anders in der Poesie, sofern sie sich blos an den Leser wendet; sie vermag sinnliche Vorstellungen zu erzeugen, aber sie erzeugt keine sinnliche Wahrnehmung. Dort ist es also der Begriff, der nicht zu voller Klarheit entwickelt ist, hier ist es das äußere, sinnliche Dasein, das nicht ganz herausgearbeitet wird. Nur also in dem Drama und zwar am vollkommensten in der Oper ist der Begriff wahrhaftiger, ganzer Begriff und die äußere Gestaltung wirkliche ideale Sinneswahrnehmung. In dem Gesammtkunstwerk kommt also eine wesentliche Veränderung der zu Grunde liegenden Aufgabe zu Stande.

In allen den Künsten, die in der Oper sich vereinigen, finden wir als Grundlage das Verhältniß des Begriffs zur sinnlichen Erscheinung und es fragt sich also, ob wir den Gedanken der Verwirklichung des Begriffs benutzen könnten, um die Untersuchung, ob sich das Kunstschöne als eine selbständige Sphäre des Daseins erweisen lasse, zu Ende zu führen. Aber die bloße Durchführung eines Begriffs findet sich in allen menschlichen Thätigkeiten. In dem Schusterhandwerk — es wird mit Absicht ein recht triviales Beispiel gewählt — ist es der Begriff menschlicher Fußbekleidung, der sich verwirklicht. So wenig der einzelne Schuster von dem Begriff weiß, in der Gesammtheit aller Schuster ist es eben dieser Begriff, der sich Gestalt giebt, eine geographische, ethnographische, historische, praktische und gewissermaßen auch künstlerische Gestalt. Im Billardspiel, im Kartenspiel u. s. w. verwirklicht sich theils der Begriff des Spiels überhaupt, theils der des bestimmten Spiels, um das es sich handelt. Dies also, daß ein Begriff sich verwirklicht, würde es nicht rechtfertigen, daß wir der Architektur, der Musik u. s. w. einen ganz besondern Platz in dem System der menschlichen Thätigkeiten einräumen.

Es liegt nun nahe, zu beachten, daß, wenn von der Verwirklichung irgend eines bestimmten Begriffs die Rede ist, dem die Verwirklichung des Begriffs überhaupt, des reinen Begriffs gegenübergestellt werden kann. Dieser reine Begriff aber könnte doch nur als der Begriff, welcher dem Weltdasein überhaupt zu Grunde liegt, als der Begriff des Seins schlechthin gefaßt werden. Ihn finden wir aber als einen bereits verwirklichten, an dessen Umgestaltung uns nur ein bescheidener Antheil verblieben ist, vor und, um uns seiner im ganzen Umfange zu bemächtigen, bleibt uns nur theils das empirische Erkennen, theils das denkende Erzeugen desselben, das wir vorläufig als die Aufgabe der Philosophie betrachten können, übrig. Für die Kunst wird also, wenn sie überhaupt eine bestimmte Abgrenzung erfahren soll, etwas gesucht werden müssen, was weder Verwirklichung irgend

eines bestimmten Begriffs noch Verwirklichung des reinen Begriffs ist.

Es wird zweckmäßig sein, daran zu erinnern, daß, wenn von Verwirklichung irgend eines bestimmten oder des Begriffs überhaupt geredet wird, es das Mögliche ist, das dem Bewußtseinsakte zu Grunde liegt. Die Grundlage alles Bewußtwerdens ist die Wahrnehmung des Gegebenen, das ruhige Aufnehmen desselben; das Erfahren dessen, was wirklich ist, geht dem Erstreben des Möglichen voran. Wenn wir das erstere als die Wurzel auch des vollkommensten empirischen Wissens, so lange es eben im strengen Sinne des Wortes ein empirisches ist, betrachten können, so umfaßt das letztere alle Thätigkeiten, von den primitivsten thierischen der Selbstbewegung, des Nahrungssuchens u. s. w. bis zu den idealsten, in welchen irgend ein mögliches, aber noch nicht wirkliches Dasein auf irgend eine Weise, sei es reell, wie z. B. in der Blumenzucht, oder ideell, wie im Bilde, verwirklicht wird. Bereits das thierische Leben ist nichts weiter, als stetes Erfassen des Wirklichen und stetes Umgestalten desselben, in dem beschränktem Umfange, wie es die geistigen und körperlichen Fähigkeiten des Thieres gestatten. Als nächste Ursache, warum das Bewußtsein aus dem bloßen Wahrnehmen des Wirklichen in die Umgestaltung desselben übergeht, ist die Unzufriedenheit mit dem wirklich Gegebenen zu betrachten; diese Unzufriedenheit hat aber ihren tiefern Grund darin, daß es ein beharrendes Gegebenes überhaupt nicht giebt, daß der thierische Körper selber den Bewegungstrieb als Erbtheil von der gesammten Natur in sich aufgenommen hat und dadurch gezwungen ist, theils den Ort zu verändern, theils den sich zersetzenden und dahinschwindenden Leib durch Aufnahme von Nahrung stets neu zu ergänzen u. s. w. Im bewußten Leben offenbart sich nun dieser Bewegungstrieb als Unbehagen, das eben durch Ausführung einer bestimmten Thätigkeit beseitigt wird, und so finden wir denn bereits in den ersten Anfängen des thierischen Lebens,

wenn auch noch nicht das Schöne und Häßliche im engern Sinn, so doch das damit nahe verwandte Angenehme und Unangenehme der Empfindung als bestimmende Mächte des Lebens. Innerhalb des thierischen Daseins aber kann noch niemals von einer eigentlichen Verwirklichung des Begriffs die Rede sein; das Thier hat nur einen begrenzten Vorstellungskreis und begrenzte Mittel der Verwirklichung; das praktische Leben des Bewußtseins wird erst dann als eine Selbstverwirklichung des Begriffs erscheinen, wenn der Begriff als solcher in der Sprache sich herausgearbeitet hat. Im menschlichen Leben also lauert, wie schon oben bemerkt wurde, der Begriff im Hintergrunde, wenn seine Verwirklichung sich auch lange Zeit noch so sehr in die Formen empirischer Vorstellung kleidet. Um z. B. den Ort schneller verändern zu können, schwebte dem Menschen Jahrtausende hindurch das Pferd, das Kameel, der Elephant u. s. w. als ein geeignetes Hülfsmittel vor oder, wenn größere Bequemlichkeit damit verbunden sein sollte, die Idee eines von Thieren gezogenen Fuhrwerks; daran schloß sich die Idee geebneter Wege; die neueste Zeit hat die Benutzung des Dampfes entdeckt, und für das heutige Bewußtsein der Menschheit kann man in voller Bestimmtheit den Satz aussprechen, daß unter den vielen ihre Verwirklichung erstrebenden Begriffen auch der Begriff schneller menschlicher Ortsveränderung sich eine immer neue Gestalt zu geben sucht. Ebenso in allen andern Dingen des praktischen Lebens, in der Telephonie, dem elektrischen Telegraphen u. s. w., und unsere Industrie-, Hygiene-Ausstellungen u. s. w. sind nichts Anderes als Organe, welche der Begriff sich schafft, um über alle beschränkten, an der Vorstellung und am Zufall noch haftenden Verwirklichungen hinaus zu einer immer umfassenderen, vollkommneren zu gelangen. Was dem Begriff nicht ganz adäquat ist, wird als ein Widerspruch empfunden, während naivere Zeiten den Widerspruch erst empirisch empfinden mußten, um an seiner Beseitigung arbeiten zu können.

Ein wichtiger Unterschied ist hier nun sofort zu erwähnen;

es kann etwas um seiner selbst willen oder als Mittel zum Zweck erstrebt werden. Man hat gesagt, daß der Unterschied von Mittel und Zweck insofern illusorisch sei, als jedes Ding eben so sehr als Mittel, wie als Zweck betrachtet werden könne. Von vielen Dingen ist dies in der That richtig; aber gewiß giebt es Manches, was nur als Mittel zum Zweck gewollt wird. Sind Eisenbahnen, Telephon, elektrische Telegraphen als Selbstzwecke zu betrachten? Es mag einzelne Personen geben, denen das Eisenbahn-Reisen an sich selbst Freude macht, aber wenige; wer das Reisen und Fahren als solches liebt, wird in der Regel den von Pferden gezogenen Wagen vorziehen; gewollt wird jenes vorzugsweise wegen der Möglichkeit, schnell an einen bestimmten Ort gelangen und um Gegenstände schnell und billig versenden zu können. In ähnlicher Weise verhält es sich mit dem Telephon und elektrischen Telegraphen. Andere Beispiele beweisen dies noch schlagender. Würde irgend Jemand einen Ofen als Selbstzweck, d. h. als Schmuck in sein Zimmer setzen? Er thut es der Heizung wegen, wenn er es aber einmal thun muß, so sucht er, soweit seine Bildung dies verlangt und seine finanziellen Mittel es ihm gestatten, auch dem Schönheitsbedürfniß zu genügen. Werden Schlösser und Schlüssel um ihrer selbst willen angefertigt? Gewiß nicht, sondern um das Eigenthum zu schützen.

Bei vielen andern Dingen findet aber allerdings die Relativität von Mittel und Zweck statt. Der Eine betrachtet das sinnliche Wohlleben, Speise und Trank, fleischliche Genüsse anderer Art u. s. w. als Hauptzweck des Lebens; selbst Künstler und Gelehrte giebt es, die ihre Kunst, ihre Wissenschaft nur des Broderwerbs wegen treiben und nie glücklicher sind, als bei einer guten Mahlzeit, bei einem fröhlichen oder auch wilden Bachanal. Gäbe es aber nicht Andere, denen Kunst und Wissenschaft Selbstzweck sind, so würden Jene ihre Rechnung nicht finden, ihnen würden für ihre Arbeit des Broderwerbs die Abnehmer fehlen.

Würde darnach gefragt, ob es irgend etwas giebt, was nur

als Selbstzweck und schlechthin nicht mehr als Mittel betrachtet werden kann, so würden die Meisten geneigt sein, das Gefühl des Glückes als ein solches Letztes zu bezeichnen, und als ein Mittel, diesen Endzweck zu erreichen, würde der Eine je nach seinem Standpunkt Reichthum und Wohlleben, ein Anderer Macht und Ehre, ein Dritter, Vierter u. s. f. Familienglück, das Gefühl der Rechtschaffenheit, das Leben in der Kunst, das wissenschaftliche Erkennen, das philosophische Denken u. s. w. bezeichnen. Aber auch das Gefühl des persönlichen Glückes könnte sehr wohl als Mittel zum Zweck betrachtet werden. Zunächst ist an jene Strenge des Pflichtgefühls zu erinnern, welche das Bewußtsein der Pflichterfüllung höher stellt, als jedes irdische Glück, und die freudig in den Tod geht um dieses Gutes willen. Darauf ist nun freilich leicht zu erwidern, daß eben einem Solchen das Gefühl des Glückes durch die Gleichgültigkeit gegen jede andere Art von Glück errungen wird und daß insofern auch er zu der Kategorie derer gehört, welche das Gefühl des Glückes als das letzte Ziel betrachten, nur auf eine besondere, ihm eigenthümliche Weise. Wir können und müssen indeß noch einen Schritt weiter gehen und uns von dem subjectiven und persönlichen zu dem objectiven und absoluten Standpunkt erheben. Nicht darauf kommt es an, was für den Einzelnen der letzte Zweck des Daseins, sondern welches der letzte Zweck des Weltdaseins ist. Hierauf bleibt uns keine andere Antwort übrig, als diese: der Endpunkt des Weltdaseins ist die absolute Verwirklichung des Weltbegriffs. Sollte diese aber nur innerhalb des persönlichen Geistes denkbar sein, so wäre jenes Gefühl der Identität mit dem absoluten Geist, mit dem begrifflichen Inhalt und dem Wollen desselben, welches das Wesen der Religion bildet, zugleich das Mittel zur höchsten Vollendung des absoluten Geistes und ebenso umgekehrt würde das dadurch hervorgerufene Glücks- oder, sagen wir besser, Seligkeitsgefühl des endlichen Geistes der letzte Zweck des absoluten Geistes sein; auf diesem Standpunkt also, dem die Religion in ihrer dunkeln Ge-

fühlsweise die mannigfaltigsten Ausdrucksformen gegeben hat, auf dem Standpunkt der absoluten Unterordnung unter den göttlichen Willen würde jenes Höchste erreicht sein, wo zwei Stufen oder Momente sich berühren, die sich in vollkommen ebenbürtiger Weise eben so sehr als Mittel, wie als Zweck betrachten lassen.

Diese Beziehung nun, in welche wir soeben das Persönliche zu dem Allgemeinen gebracht haben, bildet überhaupt die Grundlage für die Entwickelung jener Verwirklichung des Möglichen oder des Begriffs, welche den eigentlichen Inhalt des bewußten Lebens ausmacht. Wir verändern entweder die Welt, um sie uns gemäß zu machen, oder wir verändern uns selbst, um uns der Welt gemäß zu machen. Unter der Welt ist aber 1) das uns umgebende leblose und thierische Dasein, 2) die menschliche Gesellschaft, 3) das niemals empirisch gegebene, aber von unserer Vernunft mit Nothwendigkeit hinzuzudenkende Unendliche zu verstehen. Die äußere Natur haben wir ein Recht zu verändern, so weit unsere Fähigkeiten es gestatten, mit Ausnahme etwa der Thierwelt, welche für den reineren Sinn ebenfalls eines gewissen Schutzes bedarf. Mit der menschlichen Gesellschaft muß der Einzelne in ein friedliches Verhältniß zu treten suchen; er soll seine eigenen Rechte nicht mißachtet sehen, muß aber auch die fremden achten. Gegen das Unendliche hilft kein Kampf; beugen wir uns ihm nicht mit eigenem Willen, so werden wir gebeugt.

Gegen die Ausschreitungen der natürlichen egoistischen Subjectivität, welche nach Belieben bald mit tyrannischer Unterdrückungs- und Zerstörungssucht, bald schonend und gewähren lassend, bald liebevoll anschmiegend auftritt, hilft zunächst der Zwang der stärkeren Subjectivität. Für den Zweck unserer Untersuchungen genügt es, nur hingedeutet zu haben auf jenes das gesammte Leben beherrschende Verhältniß von Herrschaft und Knechtschaft, das zur Selbstüberwindung führt, oft veredelnd, eben so oft aber auch verwildernd oder zerstörend wirkt, durch Ausgleichungen mitunter gemildert wird, bis dann neue Aus-

schreitungen von dieser oder jener Seite her neue Spannungen erzeugen: es macht sich geltend in der Familie, wie in der Gemeinde und im Staat und im Verhältniß der Völker zu einander; insofern es die Subjectivität begrenzt, gehört es zu den Hülfsmitteln sittlicher Erziehung, vermag aber keinen dauernden Vortheil zu gewähren, soweit nur die stärkere Subjectivität seine Grundlage bildet.

Wird dem Geiste die Richtung auf ein richtigeres und genaueres empirisches Erkennen der Welt gegeben, worein wir die erste Stufe der Bildung zu setzen haben, so wird dadurch einerseits der Subjectivität ein reicherer Inhalt zugeführt und sie selber erweitert, andererseits aber wird die Begierde schon eben dadurch zurückgedrängt und auf einen engeren Raum eingeschränkt. Nach beiden Seiten hin bildet die absichtliche Erweiterung des empirischen Wissens einen Fortschritt; sie giebt der Persönlichkeit einen weiteren Horizont und zwingt sie zugleich unter das Objective und Allgemeine; andererseits aber strebt der Geist doch nicht blos nach dem Thatsächlichen, sondern nach dem Guten oder dem ihm als gut Scheinenden, und er wehrt sich mit Recht, dem blos Thatsächlichen sich zu fügen, wenn sich dieses nicht zugleich als das Vernünftige erweist.

Für die Einflüsse, welche Wärme und Kälte, Gesundheit und Krankheit, Hunger und Durst, gute und schlechte Nahrung u. s. f. auf das persönliche Wohlbefinden üben, hat jedes lebende Wesen eine frühe und scharfe Empfindung; gleichgültiger ist es gegen die Eindrücke, welche Auge und Ohr ihm gewähren, wenn auch nicht ganz gleichgültig. Um diesen Eindrücken eine größere Bedeutung zu geben, ist es nothwendig, daß der rohe Naturtrieb vorher gebändigt sei, theils durch den Einfluß der stärkeren Subjectivität, theils durch die im Erlernen des Thatsächlichen errungene Fähigkeit, sich dem ruhigeren intellectuellen Dasein hinzugeben. Schon in der empirischen Wirklichkeit ist Schöneres, weniger Schönes und Häßliches in reichem Maße vorhanden,

insofern Auge und Ohr entweder harmonisch gereizt oder unbeschäftigt gelassen oder gestört werden. Der Sinn und das Interesse für diese Unterschiede findet sich bei dem Einen früher, bei dem Andern später, bei Manchem gar nicht und wo er sich findet, zeugt er immer schon vor einer gewissen Erhebung über den rohen Naturtrieb oder das blos äußerliche Wissen. Nicht aber blos durch Kunst wird das Schöne in der sichtbaren Welt geschaffen; in Einzelnem bietet es die Natur in so außerordentlicher Weise, daß die Kunst mitunter kaum dem nachzukommen vermag, in hohen Alpenlandschaften, Sonnenuntergängen u. Aehnl. Der Sinn nun für das Schöne, wo es sich in der Natur findet, ist insofern ein Fortschritt über den Sinn für das blos empirische Wissen, als er nicht auf das Thatsächliche als solches, sondern auf den innern Werth des Thatsächlichen gerichtet ist; er ist eine reinere Befriedigung des egoistischen Strebens nach Genuß und eben darum zugleich eine Besserung des eigenen Selbst; insofern aber andererseits der Eindruck der Schönheit im Verhältniß der Geschlechter zu einander sinnliche Begierde zu wecken oder insofern die träge und widerstandslose Hingabe an den Genuß des Schönen zu der Arbeit, welche die Gemeinschaft der Menschen verlangt, untüchtig zu machen vermag, bietet auch diese Stufe dem egoistischen Verhalten einen noch hinreichend weiten Spielraum.

Wo der Sinn für Gutes und Schlechtes einmal geweckt ist, geht das Streben des Menschen dahin, das Gute nicht nur aufzusuchen, sondern auch herzustellen, und so geht aus dem Gefühl für das Schöne durch eine Reihe von Uebergangsstufen das Kunstschöne hervor.

Die selbständige Bedeutung dieser ganzen Sphäre, welche Architektur, Sculptur, Malerei, Musik und Poesie umfaßt und nach der einen Seite in das Gewerbe, nach der andern in die prosaische Literatur übergeht, in der Musik sich aber am strengsten als reine Kunst manifestirt, liegt nun erstens darin, daß unter unsern Sinnen Auge und Ohr dem Denken am nächsten

liegen, wie denn auch in der Kantischen Philosophie Raum und Zeit als die reinen Formen der Anschauung die wesentliche Ergänzung des Verstandesbegriffs sind. In Raum und Zeit verwirklicht sich der Begriff; und wenn der reine, anschauungslose Begriff auch in gewissem Sinne denkbar ist, in den Zahlen z. B. und noch höher hinauf, zu Ende ist er nicht ohne Raum und Zeit zu denken. Anschauungen ohne Begriffe sind blind, Begriffe ohne Anschauungen leer — so lehrte uns Kant. Die Organe für Raum und Zeit sind aber Auge und Ohr oder, genauer ausgedrückt: Auge und Ohr nehmen nichts Anderes wahr, als Raumbewegung, aber mit dem feineren Unterschiede, daß für das Auge die Bewegung als Verschwindendes in dem Raum, für das Ohr der Raum als Verschwindendes in der Bewegung gesetzt ist. Denn in den gröbern Luftschwingungen, welche das Ohr erregen, tritt die Form des ursprünglich tönenden Körpers nur undeutlich hervor, während umgekehrt die feineren Aetherschwingungen den Körper, von dem sie ausgehen, in seiner Form klar und bestimmt zur Erscheinung bringen und für die Empfindung, ausgenommen in dem Leuchtenden selber, als Bewegungen verschwinden. Auge und Ohr sind mithin als Organe der Anschauung Träger des Begriffs und gehören einer sinnlichen Wahrnehmung anderer Art an, als die niedere leibliche Sinnlichkeit es ist.

Nun ist damit aber freilich die Sphäre des Kunstschönen noch nicht ausreichend begrenzt. Denn es handelt sich nicht um die reine begriffliche Erkenntniß von Zeit und Raum, auch nicht einmal um die reine begriffliche Gestaltung, welche letztere z. B. für das Auge das Entwerfen von geometrischen oder stereometrischen Figuren sein würde, sondern es kommt etwas Besonderes hinzu, was uns zugleich nöthigt, die Definition der Musik, welche oben gegeben wurde, noch bestimmter zuzuschärfen. Unsere Definition ging nämlich, was den Rhythmus betrifft, von einer bestimmten Zeiteinheit und rücksichts der Melodie und Harmonie von einer bestimmten Tonhöhe, der der Tonica aus. Von diesen

Voraussetzungen aus entwickelte sich alles Folgende begriffsgemäß, so daß wir mit Recht die Musik als vernünftig gestaltete Zeit bezeichnen konnten; in ihnen selber lag aber die unmittelbare Setzung einer zufälligen empirischen Anschauung, welche eben den Unterschied von der rein wissenschaftlichen oder rein begrifflichen Behandlung des Zeitbegriffs bildet. Aehnlich in den Künsten, welche für das Auge schaffen. Wenn der Geometer z. B. eine Figur zeichnet, um daran einen mathematischen Beweis zu knüpfen, so gilt ihm die Figur, z. B. das einzelne Dreieck, nicht in der bestimmten Länge der Seiten u. s. w., sondern als Symbol für die Idee des Dreiecks; dem Maler aber sind die bestimmten angeschauten Linien keineswegs gleichgültig. Also auch hier ist es die empirische Raumanschauung, welche als Grundvoraussetzung betrachtet wird, von der aus dann erst zu der Gestaltung eines begrifflich Zusammenhängenden weiter fortgeschritten werden kann. In ähnlicher Weise, wie im Princip, verbindet sich auch in der weitern Durchführung stets ein anschauliches Element mit dem rein logischen, worauf hier aber nicht näher eingegangen werden kann. Und endlich drittens, wie der reine Raum und die reine Zeit in der Wissenschaft Träger des reinen Begriffs sind, so sind der angeschaute Raum und die angeschaute Zeit Träger des verendlichten, d. h. des bewußten und persönlichen Begriffs. Durch Auge und Ohr erkennen wir eine fremde Persönlichkeit; sie sind die Thüren, welche uns den Eintritt in ein uns äußerlich gegenüberstehendes Seelenleben gestatten, und die Gestaltung dieses persönlichen Seelenlebens ist eben die Poesie, welche als echte Poesie niemals eine im Allgemeinen verlaufende begriffliche Entwickelung ist, sondern immer den Beiklang des persönlich Empfundenen haben muß, sei es nach der Weise des Lyrikers oder nach der des Epikers und Dramatikers. Der enge Zusammenhang also, in dem Raum und Zeit als die reinen Formen der Anschauung mit dem Begriff und der angeschaute Raum und die angeschaute Zeit mit der einzelnen Persönlichkeit

stehen, sondert hier eine bestimmte Sphäre als die des Kunstschönen ab, und es ist in der Poesie, ähnlich wie in der Philosophie, der ganze Begriff das zu Grunde Liegende, aber nur als anschaulich dargestellter und eben dadurch auch mit der Persönlichkeit verwachsener. Es ist daher eigentlich auch die Poesie allein, welche eine bestimmte Abgrenzung der gesammten Kunstsphäre ermöglicht. Denn sie steht als Verwirklichung des allgemeinen Begriffs, insofern Alles, was im Geiste sich zutragen kann, Gegenstand der Poesie zu werden vermag und zwar in den individuellsten Färbungen, eben so scharf den Verwirklichungen bestimmter Begriffe im praktischen Leben, als durch ihr Gebundensein an die Anschauung der rein objectiven und logischen Verwirklichung des allgemeinen Begriffs in der Philosophie gegenüber. Die Kunst des Raumes dagegen ist, wenn dabei von der Darstellung des menschlichen Leibes, welche aber schon die Erinnerung an das Seelenleben, d. h. an den Begriff selber, in sich enthält, abgesehen wird, nur Verwirklichung eines bestimmten Begriffs, wenn auch höherer Art, also nicht qualitativ, sondern nur quantitativ unterschieden, eben so die Kunst der Zeit, wenn von der Stimme abgesehen wird. Wir sehen also, daß die Kunst in der That die künstlerische Darstellung des ganzen Menschen ist und daß sie nur so gefaßt eine eigenthümliche, scharf begrenzte Stellung im Dasein behauptet. Andererseits aber bedarf auch die Poesie, damit das sie von der Wissenschaft unterscheidende Moment der Anschauung zu seiner vollen Verwirklichung komme, der Raumanschauung sowohl als der Zeitanschauung, und die letztere ist es, welche die eigentliche Mitte bildet — als architektonische Gestaltung des mit der Sprache verbundenen Klangs, d. h. als melodischer Gesang, als dessen sich daran anschließende untergeordnete Formen dann auch das trockene Recitativ und die in das symphonische Orchestergewebe sich verschlingende taktmäßige Deklamation ihre Berechtigung haben.

Es ist hier noch auf einen andern, aber nicht streng durch-

führbaren Unterschied aufmerksam zu machen. Wir hatten als den allgemeinen Gattungsbegriff, dem die Kunst sich einfügt, den der Verwirklichung des Möglichen hingestellt. Dies stellt sich nun in den untergeordneten Sphären etwa so dar. Wir verbessern durch die Künste des Kochens die Nahrung, die wir zu uns nehmen, sowohl in Bezug auf den Nahrungswerth wie auf den Wohlgeschmack, wir verbessern die Felder, die uns Nahrung geben, die Früchte, wir ziehen die uns Nahrung gebenden Thiere in dem Sinne, daß sie kräftiger und gesunder werden, wir bauen Canäle, leiten Sümpfe ab, u. s. w. kurz in allen diesen Dingen ist es die Natur selbst, die den Bedürfnissen des Menschen angemessen positiv umgestaltet wird. Wie ist es nun in der Kunst? Die eigentliche Verschönerung der Natur findet Statt in Garten- und Parkanlagen, wenn auch nur in beschränktem Maße, bis zu einem gewissen Grade auch in Gebirgsgegenden, etwa um Aussichtspunkte zu gewinnen u. s. w. Doch pflegt man diese Thätigkeiten nicht zur eigentlichen Kunst zu rechnen, wenn es auch ohne allen Zweifel ein künstlerischer Sinn ist, der sich darin zu erkennen giebt. Daß indeß das Streben, die Befriedigung des Schönheitssinns auch in den wirklichen Raum hineinzutragen, darin hervortritt, dürfte unzweifelhaft sein. Der Gärtner sucht den Bäumen schöne Gestalt und kräftigen Wuchs zu geben, er bemüht sich, im Park sie so zu gruppiren, theils im Verhältniß zu einander, theils im Verhältniß zu Wasser- und Wiesenflächen, daß sie dem Auge eine gefällige Gestalt darbieten; die Ideale des Landschafts-, des Blumenmalers ist er bestrebt, so weit es möglich ist, in die wirkliche Natur zu übertragen. Auch bei der Zucht der Hausthiere ist es nicht allein die praktische Verwendbarkeit, sondern, namentlich bei Pferden, Hunden und Vögeln, die Schönheit der Gestalt, welche erstrebt wird. Am meisten aber tritt der Schönheitstrieb in das wirkliche Leben hinein in dem Bemühen, die menschliche Gestalt als solche zu verschönern: theils durch die Toilettenkunst, theils durch strenge und frühe Aufmerksamkeit auf

Haltung, edlen Ausdruck und höhere Seelenbildung, welche letztere ja unstreitig von außerordentlichem Einfluß auch auf die äußere Erscheinung ist, — und man kann insofern nicht sagen, daß der Schönheitstrieb nicht auch in die volle und ganze Wirklichkeit sich zu ergießen suche. In der Architektur geschieht dies nun jedenfalls immer, oder es müßte ein Architektur-Bild sein; in der Architektur tritt aber zugleich das praktische Bedürfniß oft übermächtig neben dem künstlerischen hervor. Der Schönheitstrieb läßt sich aber nicht vollkommen in der Natur verwirklichen. Der Künstler und Aesthetiker spricht von den Zufälligkeiten des empirischen Daseins, die sich nicht überwinden lassen; eine Garten-, eine Parkanlage ist der Unbill des Wetters, der Jahreszeiten, des beständigen sich Veränderns preisgegeben; die Menschen, auch die schönen und guten Menschen, haben ihre guten und bösen Tage und Launen, und auch die schönste Wirklichkeit bleibt hinter dem Phantasiebild des Künstlers zurück. Man könnte das Urtheil aber auch umkehren und, anstatt von der Zufälligkeit der Natur zu reden, es als zufällig für die Natur betrachten, daß die Menschen auf den Einfall kommen, die schöne Raumerscheinung als ein Abstractum aus der Wirklichkeit des Lebens extrahiren zu wollen. Denn die Natur hat ein concreteres Ziel und eben, weil sie unbewußt schafft, schafft sie mit absoluter Vernunft; wenn sie sich nicht so unbedingt dem subjectiven Bedürfniß des Menschengeistes, der nach reinerer Erkenntniß strebt und auf dem Wege dahin der künstlerischen Schönheit bedarf, fügen will, so ist sie darum nicht unvollkommen und zufällig. In diesem Zusammenhange ist es, daß dem Menschen die Künste der Sculptur und Malerei als vollkommenere und bleibendere Denkmäler seines Schönheitssinns entstehen. In ihnen aber wird das Mögliche nicht in vollem Sinne verwirklicht, sondern nur als Idealbild, als eine veranschaulichte Möglichkeit. Anders ist es wieder in der Musik. Die geschriebene Partitur ist die veranschaulichte, aber nur für den Musiker von Fach, niemals

für den Laien verständliche Möglichkeit, und auch für Jenen nicht ganz; denn selbst der schaffende Musiker hört gern sein eigenes Werk, bevor er es endgültig feststellt. Die Gestalten des Bildhauers, des Malers sind keine wirklichen Menschen, Thiere, Bäume, Berge, Häuser u. s. w., aber die Töne eines zur Ausführung gebrachten Musik- oder Gesangsstücks sind wirkliche Töne, nicht bloße Bilder davon. Davon kann freilich keine Rede sein, daß man das Rauschen des Windes, das Brausen des Meers, das Rollen des Donners u. s. w. in wirkliche Musik zu verwandeln vermöchte; aber sobald die Absicht da ist, Musik ertönen zu lassen, ist es volle und ganze Wirklichkeit, so weit eben der Ton Wirklichkeit haben kann.

Wir müssen noch einmal auf die raumgestaltenden Künste zurückkommen. In der Architektur könnte man allenfalls den stereometrischen und geometrischen Schönheitssinn, d. h. den reinen Formensinn verwirklicht finden. Wenn man aber genauer darauf achtet, so sieht man, daß auch hier schon, wie Schopenhauer mit Recht bemerkt hat, ein Lebendiges eintritt; die unbewußt gefühlten Gesetze der Schwerkraft wirken mit zu dem ästhetischen Eindruck, den ein Gebäude macht. Dies unbewußt Mitwirkende steigert sich durch den Gegensatz, in dem ein Werk der Architektur, eine Burg z. B., zu der es umgebenden Landschaft steht, durch historische Erinnerungen, die sich damit verknüpfen u. s. w. In noch viel höherm Maße ist in der Sculptur und Malerei das Lebendige von entscheidender Bedeutung. Immer ist es ein fixirter Bewegungsmoment, der dem Betrachter vorgeführt wird; selbst in dem Ruhenden, Schlafenden, Gestorbenen erkennen wir die aufgehaltene oder zerstörte Bewegungsfähigkeit. Wie ist es nun, wenn wir die Schönheit der wirklichen Bewegung darstellen wollen? Hier versagen nun wieder die Künste, welche im todten Stoff arbeiten und eben darum nach Vischer allein die Möglichkeit der Darstellung des Schönen besitzen, ihren Dienst; nur der lebende, wirkliche Mensch vermag Schönheit der Bewegung zur Anschau-

ung zu bringen. Wenn nun aber Schönheit der Bewegung, wofern ihr die Schönheit der Gestalt zu Grunde liegt, das Reichste und Concreteste ist, das uns die Raumanschauung zu gewähren vermag, so sehen wir, daß die raumgestaltende Kunst, auf ihrem Gipfel angelangt, doch wieder von dem Todten zum Lebendigen zurückkehren muß, aber nun freilich auf eine besondere Weise. Allerdings gehört es in höheren Gesellschaftskreisen zur allgemein menschlichen Bildung, daß auch im wirklichen Leben auf Schönheit der Bewegung geachtet werde; aber theils ist darunter nur die conventionelle und nicht die ausdrucksvolle, leidenschaftliche Schönheit zu verstehen; theils kann auch diese im Leben selbst nicht so vollkommen verwirklicht werden, als durch einen bestimmten Stand von Künstlern, die von der Natur durch Schönheit der Gestalt und innern Schönheitssinn besonders begünstigt sind und es zum Beruf gemacht haben, die ausdrucksvolle, lebendige und charakteristische Schönheit der Bewegung zu einer höhern Stufe der Vollkommenheit zu bringen. Die Kunst dieser Menschen, die pantomimische Kunst, ist bei den neuern Völkern zwar als Ingrediens der Tanz- und Schauspielkunst vorhanden, aber kaum in ihrer ganzen Reinheit und Strenge zur Ausbildung gebracht. In dem Gesammtüberblick des ästhetischen Gebiets muß sie schärfer hervortreten, als es in dem gegenwärtigen Kunstbewußtsein zu geschehen pflegt.

Das innere Seelenleben des Menschen wird zwar durch die Wirkungen der Poesie im hohen Grade bestimmt, oft geläutert, oft auch — durch schlechte Dichtungen — verwildert und verdorben, insofern die Phantasie in krankhafte Bahnen gelenkt wird; selbst die Sprache des gewöhnlichen Lebens und die des innern Vorstellens wird durch unsere Dichter gehoben; unmittelbar aber wirkt der Dichter nicht auf den Willen des Menschen ein, sondern ist nur bestrebt, das innere Seelenleben, die Schicksale, von denen es betroffen ist, die Handlungen, die aus ihm hervorgehen, in bedeutender und folgerichtiger Weise darzustellen. Allerdings

hat es Dichter gegeben und giebt es Dichter, welche in ihren Werken eine bestimmte moralische — zuweilen auch eine unmoralische — Tendenz haben; weil aber das Moralische in der Selbstüberwindung besteht, so kommt dabei in der Regel die dichterische Darstellung des rein Menschlichen zu kurz. Wenn Sophokles gesagt hat, er stelle die Menschen dar, wie sie sein sollen, so hat er darunter nicht verstanden, wie sie im sittlichen Sinne sein sollen — dann hätte er überhaupt keine Tragödie schreiben können —, sondern wie sie im Sinne der logischen Entfaltung der menschlichen Natur in ihre innere Gegensätzlichkeit sind. So vertritt denn Antigone die Principien der Familienliebe und der religiösen Pflicht, Kreon diejenigen der staatlichen Ordnung, Jeder von ihnen in starrer logischer Consequenz, und daraus entspringt der tragische Conflict. Genau so, wie die Poesie, vermögen die übrigen Künste durch eine gewisse ascetische Strenge und Einfalt direct auf die sittliche Erziehung einzuwirken; eben so sehr aber vermögen sie durch Entfaltung der Sinnlichkeit, durch den Ausdruck der Leidenschaft die entgegengesetzte Richtung einzuschlagen. Bekannt genug ist dies hinsichts der Malerei, deren üppige Bilder mitunter geradezu sittlich verderblich sind; hinsichts der Musik ist Täuschung leichter möglich, aber auch hier weiß die genauere Beobachtung heilige Melodieen und Harmonieen von den sinnlich aufregenden, üppig verlockenden sehr wohl zu unterscheiden. Die Kunst hat das Sittliche in sich entweder als Verzicht auf die reichen Möglichkeiten ihrer Entfaltung oder als Ueberwindung derselben, als dramatische Kunst; und diese letztere ist, wie schon oben sowohl in Bezug auf die Musik als auf die Poesie gezeigt wurde, der einzige Weg, das Ideale mit dem Realen, das sittliche Princip mit der Darstellung des Wirklichen und Lebendigen zu versöhnen.

Zwischen dem reinen Erkennen und dem positiven Verbessern des Daseins steht das Reich der Künste in der Mitte. In der Sculptur, der Malerei, der Pantomimik, der Musik und der

Poesie schafft es dem Geiste Gestalten zur beschaulichen Betrachtung, welche aber andererseits als Vorbilder einer höheren Wirklichkeit, als die gegebene es ist, zu betrachten und insofern aus dem Sinnen des Geistes über die Möglichkeit einer vollkommneren Welt hervorgegangen sind. Diese vollkommenere Welt ist freilich nicht unbedingt im Sinne einer schöneren und edleren, sondern eben so sehr auch in dem einer charakteristisch und individuell ausgeprägten zu verstehen. Es kommt überall darauf an, daß das Begriffliche scharf ausgeprägt und zugleich in anschaulicher Form dargestellt werde. Will der Maler einen Bettler, einen Vagabonden u. s. w. darstellen, so hat er die Aufgabe, eben diese Bestimmtheit des Begriffs zu erfassen und durch alle Mittel seiner Kunst zur Wahrnehmung zu bringen. In den bildenden Künsten ist es die äußere Raumerscheinung, welche die eigentliche Substanz dieser Künste bildet. Ihr ist der Begriff immanent und zwar der ganze Begriff, insofern der Ausdruck der menschlichen Gestalt ein Spiegelbild von Allem ist, was in der menschlichen Seele vorgeht: von dem wildesten Sinnentaumel, wie von dem stillen Sinnen des einsamen Denkers, von der verzehrenden Leidenschaft wie von der Ruhe des harmonisch gestimmten Gemüths, von Freude und Schmerz, von Liebe und Haß u. s. w. In der Musik ist es, insofern die menschliche Stimme dabei noch nicht als mitwirkend gedacht wird, ein engerer Begriff, der dem sinnlich Erscheinenden immanent ist, nämlich der bloße Zeitbegriff, und diese Kunst ist daher zunächst eine abstractere Kunst, als die an das Auge sich wendende, und insofern dem Begriff ferner liegend, nach der andern Seite aber ist sie wiederum die geistigere, weil sie die feste und beharrende äußere Sinnlichkeit abgestreift hat und gewissermaßen schon an sich selbst als innere Sinnlichkeit betrachtet werden kann. In der Poesie ist der Begriff selber die Substanz und zwar der ganze Begriff. Denn Alles, was den Geist des Menschen erfüllt, kann in der Poesie zur Sprache kommen; sie ist universell, wie die

Wissenschaft; aber wie das Wesen der Wissenschaft darin besteht, Alles, was sie erfaßt, in nüchterner, rein objectiver Weise zur Entwickelung zu bringen, alles Subjective, Empfundene, Anschauliche zu tilgen, so beruht gerade die poetische Darstellung auf der Verschmelzung des Begrifflichen und des Anschaulichen, des Allgemeinen, Objectiven und des Persönlichen, Subjectiven. Im Epos und im Drama ist daher die Poesie theils vorwiegend, theils ausschließlich Darstellung des Reflexes, welchen die Gedankenwelt in verschiedenen Persönlichkeiten erfährt; in der lyrischen Poesie berichtet uns der Dichter von seinem persönlichen Empfinden, und selbst in der didaktischen wird, wie etwa in der Glocke, das objectiv Erläuternde die Form der Anschauung und Empfindung annehmen müssen, wenn es überhaupt noch Poesie sein soll. In der Durchdringung von Begriff und Anschauung haben alle Künste ein gemeinsames Streben — und eben nur dadurch rechtfertigt es sich, diese Sphäre von anderen als eine besondere abzutrennen; aber in der Art, wie sie dies Streben verwirklichen, unterscheiden sie sich von einander, insofern in den bildenden Künsten und in der Musik der Begriff das nur immanent Gesetzte, in der Poesie dagegen die Sinnlichkeit das immanent Gesetzte ist. Der ganze Kunstbegriff kann mithin nur durch die Vereinigung der Künste zu seiner Verwirklichung gelangen, also nur dadurch, daß die Poesie sich durch die scenische Darstellung und den Ton ergänzt. Dem Concertdrama, dem Oratorium fehlt die Seite der Raumerscheinung gänzlich; das recitirende Drama umfaßt allerdings alle Momente der Kunst, aber es hat Rhythmus und Ton nicht in den reinen Formen, welche aus der Unterwerfung des Hörbaren unter das logische Gesetz hervorgehen. Der ganze Kunstbegriff ist mithin in dem scenisch dargestellten Musikdrama unleugbar enthalten, und weil es der ganze ist, ist es der höhere. Weil aber in der Vereinigung aller Künste jede einzelne Kunst einen Theil der ihr eigenthümlichen Vollkommenheit aufgeben muß, hat jede einzelne

Kunst ihre Existenzberechtigung, aber die geringere. Unter den einzelnen Künsten ist es die Musik, welche die indifferente Mitte bildet. Denn in dem Ton ist die Materie nicht, wie in den bildenden Künsten, als eine beharrende, sondern als eine verschwindende gesetzt, der Geist aber noch nicht ausgesprochen. Wie daher in der Wirklichkeit der Ton als menschliche Stimme das Mittel ist, durch das der Geist zu seiner Selbstgestaltung gelangt, so ist unter den Künsten die Musik diejenige, durch welche die Gesammtkunst erst ihre vollkommene Verwirklichung erreicht. In keiner Kunst ist auch die Kluft zwischen der idealen Kunstdarstellung und der von Natur vorhandenen Wirklichkeit so groß, wie in der Musik, und sie ist es daher auch, welche am spätesten — nämlich seit drei bis vier Jahrhunderten — ihre wahre und bleibende Gestalt erhalten hat. Man kann die Künste als die höchste Spitze in dem Streben nach Verbesserung der Welt, man kann sie aber auch als einen Verzicht darauf bezeichnen. Daß die Menschen so schön werden, wie Sculptur und Malerei sie darstellen, daß sie ihre Empfindungen so edel oder lebendig und warm ausdrücken, ihren Willen so consequent zur Geltung bringen, wie dies in der Poesie geschieht, darauf verzichtet der Künstler und stellt sie dar, wie sie seiner Phantasie vorschweben. Aber auch nach einer andern Richtung hin geschieht dies. Denn bei dem einfach Schönen kann und darf keine Kunst stehen bleiben, sie begiebt sich in das Dissonante und Charakteristische hinein und entfremdet sich nur dann ihrer wahren Bestimmung, wenn das Dissonante und Charakteristische mehr sein will, als ein Durchgangsmoment. Wie im Leben, so sind in der Kunst Unendliches und Endliches in stetem Kampf mit einander und von der Scylla eines todten Formalismus und der Charybdis roher Naturwahrheit ist die Kunst zu beiden Seiten bedroht. Obgleich nie ganz die Absicht einer realen Verbesserung des Lebens aufgebend, reicht die Kunst in ihren Idealen mitunter so weit, daß sie sie eben nur als Ideale hinzustellen vermag, andererseits aber

auch in der Darstellung des realen Lebens so tief herab, daß auch hier ihre Schöpfungen nur als Charakterbilder gemeint sein können, ein Richard III. z. B., Falstaff u. s. w.

Wir finden weder in einer Einzelkunst noch in der Gesammtkunst als solcher das absolute Kunstschöne, sondern nur in der letztern das höhere. Das absolute Kunstschöne haben wir also nur in der Totalität, und eben diese gegenseitige Beziehung zu einander, durch die sich die Künste, bald sich trennend, bald vereinigend, ergänzen, ist das höchste Schöne. Dieses Schöne aber ist ein rein intellektuales und es wird nicht in einem Moment empfunden, oder es werde eben gedacht, aber es vermag das Gesammtleben eines Menschen, der für alle Künste in ihrer Verbindung und Trennung Empfänglichkeit und Verständniß hat, zu einem schönen zu gestalten. Dieses intellektuale Schöne wird am meisten Anstoß erregen bei denen, die in dem augenblicklichen sinnlichen Eindruck, wie ihn eben die dem Begriff zunächst stehenden Sinnesorgane gewähren, allein das Schöne finden. Aber auch hier sind sie leicht zu überführen, wie sich das Schöne allmählich aus dem sinnlichen in ein geistiges verwandelt. Zunächst empfindet man bei einem Werk der Sculptur oder der Malerei den Gesammteindruck. Aber der genauere Betrachter schaut sodann die einzelnen Theile an, und das Ganze ergiebt sich ihm nun als ein Verhältniß von Theilen, also als ein Geistiges, Ideelles. In der Musik ist es für den ganz Unerfahrenen vielleicht zunächst nur ein einzelner schön klingender Ton, etwa der des Horns, der ihn entzückt. Aber die Schönheit des Klangs beruht, wie uns die neuere Physik gelehrt hat, wesentlich auf einem harmonischen Verhältniß eines mit einer bestimmten Anzahl von Obertönen zusammenklingenden Grundtons; wir haben also auch hier nicht ein Einfaches, wie die unmittelbare Wahrnehmung glaubt, sondern ein Verhältniß. Freilich giebt es auch einfache Töne, welche der Obertöne entbehren; man erzeugt sie durch Stimmgabeln, welche mit Resonanzräumen verbunden sind.

Aber auch hier hört man nicht ein Einfaches. Denn eine einzelne Schwingung hat noch kein menschliches Ohr vernommen; auch die tiefsten hörbaren Töne erzeugen in dem kleinsten für das menschliche Bewußtsein abtrennbaren Zeittheil, in dem achten oder zehnten Theil einer Sekunde, noch immer mehrere Schwingungen hinter einander und in der gleichen Dauer dieser Schwingungen, d. h. also wiederum in einem Verhältniß, liegt die Schönheit dieser Töne. Je höher wir hinaufsteigen in der Betrachtung eines musikalischen Kunstwerks, um so mehr setzt sich das Schöne, das zunächst eine einfache sinnliche Wahrnehmung scheint, in ein Verhältniß um. In der Melodie ist es die Beziehung, welche zwischen einer Reihe von auf einander folgenden Tönen besteht, worin wir das Schöne finden: ohne die Erinnerung an Töne, die bereits verschwunden sind, und ohne die spannende Erwartung von Tönen, die erst folgen sollen, ist weder das Verständniß einer Melodie noch ein Genuß davon, also auch nicht das Schönheitsgefühl dafür möglich. Aus diesem Grunde ist auch Wiederholung einer und derselben Melodie in der Musik etwas Althergebrachtes, um der Erinnerung zu Hülfe zu kommen und dadurch Verständniß und Genuß theils zu kräftigen, theils überhaupt erst zu erzeugen. Durch die Hinzuziehung von Harmonie oder gar von polyphoner Begleitung wird natürlich die Zumuthung an den Geist, entlegene Beziehungen zu erfassen, noch weiter gesteigert. In noch höherem Maße ist dies bei größeren Tonstücken der Fall, die auf der kunstvollen Entwickelung von einem oder zwei Grundgedanken beruhen und ein fortdauerndes Vergleichen des Gegenwärtigen mit dem Vergangenen verlangen, um in ihrem vollen Werth erfaßt zu werden. In der Gesangmusik wieder handelt es sich um die Vergleichung irgend eines durch die Dichtung bestimmten Seelenzustandes mit den musikalischen Ausdrucksformen, die demselben gegeben sind. Daß es sich in der Poesie ebenso verhält, wird kaum nöthig sein zu erweisen, da diese ja ohnehin die geistigste Kunst ist; doch sei zum Ueberfluß gerade an die ergreifendsten, die Lösung herbei-

führenden Scenen und Situationen eines Drama's erinnert, die ja doch eben nur durch die Erinnerung an das Vorangegangene zu ihrer ganzen Wirkung gelangen. — Wenn nun, wie oben entwickelt wurde, die verschiedenen Künste theils in ihrer Getrenntheit, theils in ihrer Vereinigung das ganze Reich des Kunstschönen bilden, so ist in dieser ihrer Ergänzung ebenfalls eine Beziehung enthalten, welche dem sie erfassenden Geiste das Gefühl der Harmonie und darum auch das der Schönheit erweckt. Nur scheint bei dieser Art des Schönen das Sinnliche ganz zu kurz zu kommen, insofern in den Kunstwerken selber, z. B. selbst in dem ausgedehntesten Tonstück oder im Drama und Roman das Verhältniß, d. h. das Geistige sich doch immer wieder in unmittelbaren sinnlichen Wirkungen theils darstellt, theils concentrirt. Dieses sinnliche Substrat fehlt aber auch dem Gedanken des Kunstganzen nicht, denn es ist in der ganzen wirklichen Kunst vorhanden. Das ganze Kunstschöne erfaßt also, so müssen wir abschließend sagen, nur derjenige, der für alle Künste Verständniß und Empfänglichkeit hat und der zugleich diese allseitige Empfänglichkeit nicht gedankenlos übt, sondern zugleich die begriffliche Einsicht hat, auf diese Weise das ganze Kunstschöne zu besitzen; denn eben in dieser Einsicht erfaßt er jenen Einheitspunkt, der, wie für einzelne Kunstwerke — in der Musik z. B. in dem Erfassen eines Thema's und in der nähern Erkenntniß seiner Entwickelung — so auch für die Kunst überhaupt doch die einzige Grundlage des tiefsten Verständnisses bildet. Daß Betrachtungen dieser Art auch dem Künstler nicht ferne liegen, dafür zeuge eine Erinnerung an Goethe. Im Anfang des „Faust" heißt es: „Wie Alles sich zum Ganzen webt, Eins in dem Andern wirkt und lebt! Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldnen Eimer reichen, mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all' das All durchklingen!" Und am Schluß desselben Gedichts: „Ein Sumpf zieht am Gebirge hin, verpestet alles schon Errungne; den faulen

Pfuhl auch abzuziehen, das Letzte wär' das Höchsterrungne. Eröffn' ich Räume vielen Millionen, nicht sicher zwar, doch thätig frei zu wohnen; grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Heerde sogleich behaglich auf der neusten Erde, gleich angesiedelt an des Hügels Kraft, den aufgewälzt kühn emſ'ge Völkerschaft. Im Innern hier ein paradiesisch Land, da rase draußen Fluth bis auf zum Rand, und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen, Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen. Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben, das ist der Weisheit letzter Schluß: nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß. Und so verbringt, umrungen von Gefahr, hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn, auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. Zum Augenblicke dürft' ich sagen: verweile doch! du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Aeonen untergehn! Im Vorgefühl von solchem hohen Glück genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick." In der ersten Stelle ist es die Vorstellung von dem Ineinandergreifen des Ueberirdischen und Irdischen, welche die Begeisterung des Dichters weckt; in der zweiten die ähnliche von dem auf Kampf und Freiheit beruhenden steten Werden der Menschheit, welche den „schönsten Augenblick", der Faustens Leben das Ende bringt, erstehen läßt. In beiden Fällen ist das Schöne ein rein spiritualistisches und zwar in einem viel weiteren Umfange noch, als ihn das gegenseitige Bezogensein der Künste darstellt. In einem folgenden Abschnitte werden wir auf diesen weitern Umfang ebenfalls näher eingehen und die Idee höchster Schönheit in diesem Sinne zu erfassen suchen; Goethe's Verse sollten nur darauf hindeuten, daß Vorstellungen dieser Art nicht das Hirngespinnst eines philosophischen Denkers sind, sondern daß auch der wahrhaft dichterische Geist von der blos sinnlichen, äußern Schönheit die höhere, geistige zu unterscheiden weiß.

Fünfter Abschnitt.

Das objective Kunsturtheil.

Wie weder in einer einzelnen der schönen Künste noch in ihrer Zusammenfassung zu einem einheitlichen Kunstwerk sich die Idee der Schönheit vollenden kann, so auch nicht innerhalb der einzelnen Kunst die Idee dieser Kunst in einem einzigen Kunstwerk oder in einer besonderen Kunstgattung oder Kunstrichtung. Allerdings ist es, wie bereits früher entwickelt wurde (Seite 43), in der Musik möglich, in Bezug auf viele zur charakteristischen Bestimmtheit eines Tonstücks beitragende Eigenschaften zu einer gewissen Totalität oder wenigstens einem mittleren Durchschnitt zu gelangen. Zwischen dem schnellsten und dem langsamsten möglichen Tempo giebt es unzählige Mittelstufen; ein gewisses mittleres Tempo, Moderato oder Tempo giusto genannt, würde sich also als das die Gegensätze des schnellen und langsamen Zeitmaßes in sich aufhebende Zeitmaß bezeichnen lassen, und zwar in noch höherem Grade, wenn es durch vorübergehende Verzögerungen oder Beschleunigungen über seine eigenen Grenzen zeitweilig hinausgetrieben würde. Eben so verhält es sich mit den Gegensätzen von Consonanz und Dissonanz, Melodie und Harmonie, Homophonie und Polyphonie, Tiefe und Höhe, mit dem Wechsel der Stärkegrade u. s. w. Unter den unendlich vielen Mischungen, die es in Bezug auf die erwähnten Verhältnisse giebt, werden solche vorkommen, in denen die entgegengesetzten Glieder sich zur Harmonie vereinigen, und wieder andere, in denen eines von ihnen überwiegt. Nur in einer Beziehung

giebt es, wie wir sahen (Seite 43), ein solches Mittleres nicht; jedes Tonstück ist entweder in geradem oder ungeradem Takt geschrieben. Die Idee eines durch Aufhebung aller Gegensätze vermittelten schlechthin Schönen erweist sich also in der Musik, wie auch in den bildenden Künsten, als unrealisirbar, d. h. das Schöne ist ganz ohne das Charakteristische nicht zu verwirklichen. Wenn wir nun oben den geraden Takt — etwa dem Jambus oder Trochäus entsprechend — als den quantitativ symmetrischen, aber zugleich als den schwereren und somit dynamisch unsymmetrischen, den ungeraden — dem Daktylus oder Anapäst entsprechend — als den quantitativ unsymmetrischen, aber zugleich als den leichteren, schwebenderen und somit dynamisch symmetrischen bezeichneten und mit dem Gegensatz des Männlichen und Weiblichen in Vergleichung brachten, woraus dann folgt, daß der 5/4 Takt als ein hermaphroditischer zu deuten ist, so ist zwar nicht zu leugnen, daß auch der gerade Takt leicht und der ungerade ernst und schwer behandelt werden kann; es ist dann aber nicht anders, wie in der sichtbaren Gestalt, wo auch der Mann weibliche und das Weib männliche Züge haben kann; sie hören aber darum nicht auf, Mann oder Weib zu sein. Eben so wird auch in dem geraden Takt Leichtgewogenes, in dem ungeraden das Bedeutungsvollste gesagt werden können; der principielle Unterschied wird aber dadurch nicht aufgehoben, wie er sich denn auch empirisch bestätigt findet. Das Grave, Largo, Maestoso ist meist im geraden, das Scherzo und Aehnliches in ungeradem Takt; und wenn z. B. die Taktform des ersten Satzes der heroischen Symphonie die ungerade ist, so fragt es sich, ob nicht eben dadurch die Vorstellung eines mit jugendlichem Schwung vorwärts strebenden Helden wachgerufen wird. Der reife männliche Held würde des geraden Taktes bedürfen. Eine ähnliche Aeußerung wird von Spontini berichtet in einem Aufsatze über Schopenhauer, der in der „Neuen freien Presse" (1883, No. 910) steht. Spontini habe dem Frankfurter Philosophen einen Besuch abgestattet

und ihn bei der Gelegenheit darauf aufmerksam gemacht, daß die gerade vorüberziehende Militairmusik ein Stück im $^{6}/_{8}$ Takt spielte: „Das sollte nicht sein," sagte Spontini, „Militairmusik darf nur $^{4}/_{4}$ Takt spielen; alles Andere ist gegen ihre Würde." (Robert v. Hornstein, „Meine Erinnerungen an Schopenhauer.")

Ein jedes Tonstück hat also seine erste, grundlegende Bestimmtheit durch den Takt, in dem es gesetzt ist, dann muß man die übrigen Bestimmungen untersuchen, um festzustellen, welche Charaktereigenthümlichkeiten es im Ganzen hat. — Denn dies ist, um es hier gleich zu sagen, das Erste, worauf es bei der wissenschaftlichen Analyse und Beurtheilung eines Tonstückes ankommt: festzustellen, welche Qualitäten es hat; in wie weit es gut oder schlecht, schön oder nicht schön ist, hängt erst davon ab, was sich als Qualität ergeben hat. Oder es müßte denn dasselbe theils falsch, theils uninteressant sein, zwei Möglichkeiten, die wir zunächst zu untersuchen haben.

Wenn wir zuvörderst die Ausführung eines Tonstücks von der schriftlichen Niederzeichnung desselben trennen und die erstere allein in das Auge fassen, so ist eine Anzahl von Fehlern, die dabei vorkommen können, leicht zu erkennen. Sie bestehen darin, daß entweder falsche Noten gespielt oder richtige weggelassen werden oder daß sie nicht in der Weise rhythmisch zusammentreffen, wie es vorgeschrieben ist. Gehen wir aber in das Feinere ein, so ist zu sagen, daß niemals ein Tonstück absolut richtig vorgetragen wird und daß die Grenze, welche das erträglich Richtige von dem unerträglich Falschen trennt, eine quantitative, d. h. eine fließende ist, wie etwa bei dem Uebergang von Helligkeit in Finsterniß, wo man wohl weiß, wann es am finstersten und wann am hellsten ist, aber nirgend das absolut Helle und das absolut Finstere erreicht wird und jeder Punkt als ein solcher bezeichnet werden kann, wo das Finstere beginnt und das Helle noch nicht verschwunden ist. Und dabei handelt es sich noch gar nicht blos um das richtige Tempo oder um das richtige

Verhältniß, in welchem das strenge Festhalten des Zeitmaßes zu der künstlerisch freien Behandlung desselben steht, oder um die richtige Ausführung und feinfühlige Vermittelung der vorgeschriebenen dynamischen Vortragszeichen, über welche Dinge ja oft so viele abweichende Meinungen stattfinden, daß selbst, wenn der Componist sich vollständig befriedigt erklärt, andere Musiker es nicht sind und daß, was das Sonderbarste ist, die Letzteren mitunter Recht haben; sondern es liegt die nothwendige Fehlerhaftigkeit jeder musikalischen Ausführung viel tiefer, nämlich in der Intonation, welche doch die eigentlich objective Grundlage, das Substrat der Tonkunst bildet, indem sie der verkörperte, in das Unbewußte übertragene Rhythmus selber ist. Es wurde schon oben entwickelt (S. 18), daß die wahre, aus den Grund-Intervallen sich ergebende Tonleiter weder die 12stufige, noch die 53stufige, sondern die unendliche Tonleiter ist und daß nur praktische Rücksichten dazu treiben, anstatt ihrer die 12stufige zu construiren, welche die Reinheit der Oktaven zwar im Princip festhält, alle andern Intervalle aber mehr oder weniger verunreinigt und die feinen Unterschiede zwischen ähnlichen, aber nicht gleichen Intervallen gänzlich verwischt. Für die reine Ausführung musikalischer Kunstwerke auf Instrumenten, die in einem geringeren Grade von einer ein für alle Mal feststehenden Tonleiter abhängig, zum Theil auch ganz davon unabhängig sind, bieten nun aber die Grenzen des musikalischen Gehörs ein Hinderniß. Es kommt darauf an, festzustellen, wie weit es möglich ist, Töne, die sich in Bezug auf die Zahl der Schwingungen sehr nahe stehen, aber nicht ganz gleich sind, noch von einander zu unterscheiden. Preyer, der vor wenigen Jahren Untersuchungen dieser Art anstellte („Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung"; Jena, Dufft, 1876; Seite 26—37), fand, daß zwei Töne, deren Differenz 0,25 ist, so also, daß etwa der eine Ton 200, der andere 200¼ Schwingungen in der Sekunde macht, auch von dem feinsten musikalischen Gehör nicht mehr unter-

schieden werden. Nach meinen eigenen Erfahrungen reicht die Fähigkeit des Unterscheidens etwas weiter. Ich habe mir, um die Grenzen der Empfindlichkeit für die Reinheit der Intervalle zu prüfen, einen Apparat anfertigen lassen, aus 25 Metallzungen bestehend, welche durch einen Blasebalg in Schwingungen gesetzt werden und, die eine mit einer beliebigen andern zusammenklingend, die Schwebungen, d. h. die Differenzen ihrer Schwingungszahlen sehr deutlich erkennen und zählen lassen. Die fünf ersten Zungen geben fünf Nüancen eines und desselben Grundtons, etwa des kleinen h (= 240 Schwingungen), eine von der andern um $^1/_4$ Komma abweichend (ein Komma ist das Verhältniß 80 : 81; wenige unserer Musiker haben es je gehört; es ist aber eine noch sehr beträchtliche Tondifferenz, etwa der fünfte Theil eines halben Tons; wer sie nicht wahrzunehmen vermöchte, würde als des musikalischen Gehörs entbehrend erklärt werden müssen); in Zahlen ausgedrückt, sind also diese fünf Töne $238^1/_2$, $239^1/_4$, 240, $240^3/_4$, $241^1/_2$, denn 80 : 81 auf 240 übertragen, ist = 240 : 243 oder $238^1/_2 : 241^1/_2$. Ich habe dann die Oktave des Grundtons, welche = 480 ist, in denselben fünf Nüancen, also die Töne 477, $478^1/_2$, 480, $481^1/_2$, 483. Außerdem folgende funfzehn Intervalle: die drei kleinen Sekunden (24 : 25, 128 : 135, 15 : 16), die zwei großen Sekunden (9 : 10 und 8 : 9), die verminderte Terz (225 : 256), das Correlat der Naturseptime (7 : 8), die übermäßige Sekunde (64 : 75), das der kleinen Terz ähnliche, um ein Komma kleinere Intervall 27 : 32, die kleine Terz (5:6), die große Terz (4:5), die verminderte Quart (25:32), die reine Quart (3:4), die um ein Komma höhere Quart (20 : 27), die übermäßige Quart (32:45). Diese 15 Intervalle geben, an der Oktave des Grundtons gemessen, die Umkehrungen: Quinten, Sexten, Septimen, und jedes dieser Intervalle in fünf Nüancen der Reinheit, die Oktaven nicht mitgerechnet. Der Apparat ist nicht vollkommen, was überhaupt kaum erreichbar sein dürfte, aber recht gut. Die eine der oben erwähnten Zungen, die fünfte

des Grundtons ($= 241^1/_2$), habe ich mir nun kürzlich durch Aufkleben von einem Stückchen Wachs etwas vertieft, um eine noch kleinere Tondifferenz, als diejenige von einem Viertel Komma, mir zu Gehör bringen zu können: vom Zufall begünstigt, habe ich eine noch geringere Tondifferenz, als die von Preyer als unhörbar bezeichnete, damit erreicht. Meine fünfte Zunge ist gegenwärtig noch um ein Minimum tiefer geworden, als die vierte. Ich kann die Differenz messen, indem ich die Schwebungen, welche die Zunge 1 mit 5 und mit 4 bildet, zähle; die Differenz dieser Schwebungszahlen giebt mir die Differenz von 4 und 5. Als Resultat vieler Beobachtungen ergiebt sich mir, daß 1 und 4 in einer Minute 5 bis 6 Schwebungen mehr bilden, als 1 und 5; 4 und 5 bilden also 5 bis 6 Schwebungen in der Minute, also etwa $^1/_{10}$ Schwebung in der Sekunde, 5 ist also um 0,10 Schwingungen tiefer, als 4. Diese Differenz ist nun noch deutlich vernehmbar; schwierig erscheint es nur, anzugeben, welches der tiefere Ton ist, um so schwieriger, als der durch das Wachs etwas veränderte Klangcharakter der einen Zunge zu Irrthümern Veranlassung zu geben scheint. Wenn ich an Andern prüfe, ob sie die Differenz vernehmen, so geschieht dies in folgender Weise. Sie stehen abwärts gewandt; ich sage ihnen, daß ich zwei fast ganz gleiche Töne ihnen zu hören geben werde, den einen mehrmals hintereinander, den andern unvermuthet und ohne daß sie wissen, wann, dazwischen berührend; sie sollen selbst sagen, wann sie ihn hören und ob er tiefer oder höher ist. Zwei Musiker — der eine von ihnen der größeste lebende Violinspieler, der andere ein Componist, der ebenfalls Violinspieler ist — habe ich bis jetzt gefunden, die mit unfehlbarer Sicherheit und ohne Besinnen sofort das Richtige treffen; die meisten Andern hören es ebenfalls, wenngleich mit geringerer Zuverlässigkeit. Was mich selber betrifft, so bekenne ich, daß ich mich von der Möglichkeit des Irrens nicht ganz frei fühle; wir stehen hier also jedenfalls vor einer Tondifferenz, die man

nicht als unhörbar bezeichnen kann, die aber an den Grenzen der Unterscheidungsfähigkeit, selbst für ein gutgebildetes Gehör liegt. Um ganz deutlich zu machen, um welch einen feinen Unterschied es sich hier handelt, sei noch erwähnt, daß die Differenz etwa den hundertundzwanzigsten Theil eines halben Tons beträgt. Der Ton, um den es sich handelt, macht etwa 240 Schwingungen in der Sekunde; die drei kleinen Sekunden, die sich daran anschließen würden, vertreten 250, 253$^{1}/_{8}$ und 256 Schwingungen; wenn wir die mittlere, an welche unser Ohr durch das Clavier ohnehin am meisten gewöhnt ist, nehmen, so giebt eine Differenz von 0,10 Schwingungen etwa den hundertundzwanzigsten Theil eines halben Tons. Also den hundertundzwanzigsten Theil eines halben Tons vermag ein sehr feines musikalisches Gehör noch zu hören; aber man glaube nicht, daß eine solche Differenz den Musiker bei der Ausführung eines Tonstücks noch irgendwie stören würde. Es ist überhaupt ein sehr großer Unterschied, ob die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Object sehr scharf gespannt ist oder nicht. Nun setzen wir allerdings voraus, daß der Musiker dem Tonstück, das er hört, seine ganze Aufmerksamkeit zuwende. Aber diese Aufmerksamkeit richtet sich vernünftiger Weise auf das Tonstück selber, auf die musikalischen Gedanken, die ihm zu Grunde liegen, auf die Entwickelung derselben, den harmonischen und modulatorischen Bau, die Stimmführung, Instrumentation u. s. w. Dabei entgehen seiner Beobachtung derartige feine Ungenauigkeiten der Intonation vollständig; gröbere bemerkt er vorübergehend, aber auch diese werden ihn — es kommt natürlich auf den Grad an — nicht wesentlich stören. Wir haben nun zunächst den vorzüglich begabten und gebildeten Musiker vorausgesetzt. Schrittweise geht aber die Gleichgültigkeit gegen die Fehler in der Ausführung der Musik weiter und weiter. Auch für jene Art von Musik, welche den deutschen Musiker bereits in gelinde Verzweiflung bringt, finden sich noch empfängliche Gemüther, die sich aufrichtig daran er-

freuen; hier, wo für den Musikgebildeten bereits die vollständige Finsterniß herrscht, ist für Andere noch die Helligkeit der Kunst vorhanden; und im Grunde haben auch die Letzteren nicht ganz Unrecht, denn die absolut richtigen Ohren hat doch Niemand, auch der beste Musiker nicht, es ist nur ein Unterschied von feinerer und gröberer Unterscheidungsfähigkeit vorhanden, und sobald das, was der Componist gemeint hat, noch erkennbar ist, ist doch immer noch ein Unterschied von klapperndem Geräusch und derartigem anzuerkennen. Kommt es doch vor, daß selbst treffliche Musiker mit Ergötzen auf einem verstimmten Clavier musiciren, weil ihre innere Phantasie so wach ist, daß sie sich die falschen Töne durch die Kraft ihrer Vorstellung in reine verwandeln. Auch über die empfundenen Mängel der Sinnlichkeit vermag sich die höhere geistige Kraft hinwegzusetzen. Und überdies ist eine blos fehlerlose musikalische Ausführung — d. h., was man so nennt, da es, wie wir gesehen haben, eine absolut fehlerlose Ausführung nie gegeben hat und nie geben wird — schlechter, als eine lebendige, die mit geringen Schlacken behaftet ist. Denn ohne die rechte rhythmische Belebung, aus welcher, wie oben gezeigt wurde, alle dynamischen Tonverhältnisse mit ihrer ungemeinen Macht über die Empfindung vorzugsweise hervorgehen, ist jede Musik nur die Musik einer Spieluhr, verständig und trocken, ohne die Wirkung, welche die Energie der Sinnlichkeit gewährt. In der Kunst aber wollen wir die letztere nicht entbehren, wenngleich nach Vischer's oben erwähntem Grundsatz (Seite 279), daß nur in todtem Material der Kunstbegriff vollkommen zu verwirklichen sei, die Spieluhr das vorzüglichste Musikorgan sein würde. So sehr widerspricht Vischer's Grundsatz der innersten Natur der Tonkunst.

Indem wir von der Betrachtung der Ausführung eines Tonstücks zu der der Composition übergehen und dieselbe hinsichts ihrer Fehlerlosigkeit prüfen, wollen wir zunächst an das eben Erwähnte, an die Intonation, anknüpfen. Auch mit dieser

hat es in gewissem Sinne bereits die Composition zu thun. Es gilt — und zwar mit allem Recht — als Grundsatz, daß ein Tonstück die Einheit der Tonart festhalte. Es ist dabei nicht an ein größeres Kunstwerk, etwa an eine Oper oder ein Oratorium zu denken, obgleich auch hier der Grundsatz mitunter Geltung gewonnen hat; aber schon bei einer Symphonie oder Sonate u. s. w. pflegt er festgehalten zu werden, mit der einen Beschränkung, daß dieselbe Tonart, die zuerst in Moll gesetzt war, am Schluß in Dur verwandelt werden kann. Ausnahmen giebt es freilich, wie denn z. B. eine Arie in Spohr's „Jessonda" mit einem Recitativ in E-moll beginnt, in ein Allegro in G-moll übergeht und mit einem Larghetto in As-dur schließt, auch bei Liedern, z. B. in Schubert's oben erwähnter „Klage", das in F-dur beginnt und in D-moll endigt; die Regel wird aber fast durchweg befolgt, daß die Einheit des Tonstücks sich in der Einheit der Tonart oder, noch richtiger gesagt, der Tonica zu erkennen giebt. Nun verändern sich aber — ich muß in dieser Beziehung auf meine Abhandlung „Das mathematische Harmonium" verweisen — durch die Modulation die Bedeutungen der einzelnen Töne; wenn z. B. von C-dur nach G-dur übergegangen wird, wird A um ein Komma höher, als es in C-dur gewesen war, und so kann es vorkommen, daß die Tonica am Schluß eines Tonstücks nur für die Gewöhnung an die falsche zwölfstufige Tonleiter und die damit zusammenhängende temperirte Stimmung noch dieselbe geblieben ist, die sie am Anfang war; sie kann um ein oder mehrere Komma's oder auch um Bruchtheile eines solchen tiefer oder höher geworden sein, unter der Voraussetzung einer vollständig durchgeführten mathematischen Reinheit. Es läßt sich nun nicht sagen, daß eine Composition vollständig fehlerlos sei, die nur zum Schein, d. h. auf Grundlage der praktisch gebräuchlichen Intonationsfälschungen, die Einheit der Tonart festhält. Es kann eine Fehlerhaftigkeit dieser Art sogar zu Fehlern der Ausführung verleiten, namentlich beim A-capella-Gesang,

indem gerade die am reinsten intonirenden Sänger dann gezwungen sein können, die Einheit der Tonart preiszugeben, was besonders störend werden dürfte, wenn Sätze dieser Art als ein Intermezzo zwischen begleiteter Gesangmusik vorkommen. Im Quintett aus dem ersten Akt des „Lohengrin" findet sich eine solche Stelle. Bei reiner mathematischer Intonation des kurzen A-capella-Satzes geht die Stimmung um ein Komma in die Höhe; haben die Sänger ein sehr feines Gefühl für die Reinheit der Intervalle, so würde der Wiedereintritt des Orchesters zu einer empfindlichen Dissonanz führen. Da ich bei der Ausführung des Satzes mehrmals ein Zuhochwerden, niemals ein Zutiefwerden seitens der Sänger bemerkt habe, so läßt sich annehmen, daß der Fehler der Composition seine Wirkung bereits gehabt hat. Ein angeborener Sinn für Reinheit der Modulationsordnung scheint indeß den Componisten vor Fehlern dieser Art bewahren zu können. Als ich die oben erwähnte Abhandlung schrieb, untersuchte ich rücksichts dieses Punktes mehrere Compositionen von Beethoven, Mozart, Händel, Schubert, Mendelssohn u. A. und fand in den meisten Fällen eine überraschende Sicherheit im schließlichen Festhalten der Tonica, so vielfach sich dieselbe auch im Verlauf des Tonstücks geändert hatte. Merkwürdig war in dieser Beziehung namentlich der lange Recitativsatz zwischen Tamino und dem Sprecher in der „Zauberflöte". Schon im Anfang schwankt die Tonica C mehrfach hin und her; bei dem entrüsteten Ausruf Tamino's „So ist denn Alles Heuchelei", wird sie abermals um ein Komma höher. So bleibt sie nun während des ganzen langen Streites zwischen Tamino und dem Priester. Sie bleibt auch noch höher an der Stelle, wo die Priester, die hinter der Scene sind, dem ungeduldig forschenden Jüngling Antwort geben. Erst nachdem er erfahren hat, daß Pamina noch lebt, bei den Worten „ich danke euch dafür", kehrt die Tonica wieder zurück und das Tonstück schließt, wie es begonnen. Es ist besonders der Zusammenhang des Höher- und Tieferwerdens

mit dem Ausdruck zu bemerken. Bei der leidenschaftlichen Erregung ging die Tonica um ein Komma in die Höhe; bei der schließlichen Beruhigung kehrt sie wieder zurück. Im „Don Giovanni" verlaufen in ähnlicher Weise alle Tonstücke mit Ausnahme des Quartetts, das um ein Komma zu hoch wird, und vieler Secco-Recitative, die aber freilich nicht als Compositionen im strengsten Sinne des Worts betrachtet werden dürfen. Fehlerlosigkeit dieser Art ist wohl nur auf einen tiefen Sinn für Folgerichtigkeit und Rundung in der Modulation zurückzuführen; und ich muß gestehen, daß mir die Erkenntniß davon, daß sie mitten in den Trübungen der reinen Intonation, welche durch die Gebrechen der Endlichkeit zu nothwendigen wurden, dennoch erreicht worden ist, einen hohen Grad von ästhetischer Befriedigung gewährte. Daß es Tonstücke giebt, die schöner gedacht sind, als sie je gehört werden können, giebt einen Einblick in die Reinheit der künstlerischen Phantasie, der ebenfalls etwas Erfreuendes und Versöhnendes hat; und im Hinblick auf den Weg, den wir noch weiter werden betreten müssen, und in der Erinnerung an früher bereits Erwähntes, möchten wir auch dies als ein Beispiel jener allmählichen Erhebung des Schönheitsbegriffes aus dem Gebiet des blos sinnlich Erlebten und Erfahrenen in eine höhere, intellektuelle Sphäre nicht unerwähnt lassen.

Wenn wir nun von dieser Art von Fehlern in der Composition, die bisher noch wenig beachtet worden ist — außer etwa von Musikern, die vorwiegend für den A-capella-Gesang schrieben, aber auch von diesen mehr ahnungsweise, als mit sicherer Erkenntniß — absehen und von denjenigen Fehlern zu reden beginnen, welche in der Compositionslehre als solche gelten, so müssen wir leider gestehen, daß auch auf diesem Gebiet, also noch vor dem eigentlichen Urtheil, ob etwas schön sei, noch keine vollständige Sicherheit und Uebereinstimmung herrscht. Es sei zuerst an das Thatsächliche erinnert, daß selbst Componisten von Ruf an andern, welche gleichen oder noch größern Ruf be-

sitzen, Fehler zu entdecken glauben und daß namentlich Tonsetzer, welche von einem gewissen bahnbrechenden Neuerungstrieb beseelt sind, von ihren Zeitgenossen einer fehlerhaften Schreibart bezichtigt werden, während die Nachwelt keine Fehler mehr an ihnen zu finden weiß. Eine bekannte Begebenheit ist folgende. Als Gluck seinen „Titus“ für Neapel schrieb — in einer Jugendperiode, in der er noch nicht seinen Bruch mit der herkömmlichen Form der italienischen Oper öffentlich proclamirt hatte — und großen Erfolg damit errang, wandten sich mehrere neapolitanische Tonsetzer, über diesen Erfolg entrüstet, an den angesehensten unter ihnen, an Durante, und legten ihm die oben bereits erwähnte, später für die Taurische „Iphigenie“ benutzte Arie »Se mai senti spirarti sul volto« (Seite 97) vor, mit der Frage, ob die harten Dissonanzen, die sich an einer Stelle fänden, wohl mit den Regeln der Kunst verträglich seien. Durante antwortete ihnen: „Ich weiß nicht, ob sie mit den Regeln der Kunst verträglich sind; aber das weiß ich, daß ein Jeder von uns, bei mir angefangen, sich sehr freuen würde, wenn er diese Arie so, wie sie ist, geschrieben hätte.“ So ist es zu allen Zeiten in der Geschichte der Musik gewesen und ist es heute noch; die Empfindung des schaffenden Künstlers greift dem Wissen seiner Zeitgenossen, ja selbst dem eigenen Wissen vor und hat ihre theoretische Bestätigung, vielleicht auch ihre Widerlegung, erst von der Zukunft zu erwarten. Es ist bekannt, daß heute gegen Richard Wagner vor Allen — aber nicht gegen ihn allein — derselbe Vorwurf, wie in vielen andern Beziehungen, so auch hinsichts der Behandlung der Harmonie und Modulation erhoben wird; ja der Verfasser dieser Abhandlung muß sich selber zu denen zählen, die viele seiner Akkordverbindungen und Akkordfolgen für unerlaubt halten; es ruht indeß die musikalische Theorie nicht auf so sichern und anerkannten Fundamenten, daß sich überall ein unbedingtes Verdammungsurtheil aussprechen ließe. Es sei eine Stelle aus dem „Parsifal“ erwähnt, die aber bei Weitem

noch nicht zu den anstößigsten und bedenklichsten gehört, sondern eigentlich nur dadurch auffällt, daß sie sich gleich am Anfang des Werkes findet. Eines der Leitmotive des Werkes tritt zuerst als unbegleitete Melodie bereits im Vorspiel auf, und zwar in As-dur; in der Mitte wendet es sich nach C-moll und kehrt dann nach As-dur zurück. Die Melodie wiederholt sich in C-moll; der Wendung nach C-moll entsprechend, läßt Wagner die Melodie sich nun nach E-moll wenden und kehrt dann nach C-moll zurück. Es wird also H, das in C-moll Terz des Oberdominantakkordes war, als Quint eines neuen Dreiklanges genommen, dessen Grundton nicht in der Tonleiter von C-moll enthalten ist: eine Umbildung, die sich bei dem Versuch, das Intervall mit der Stimme schnell und mit scharfer Bestimmtheit zu treffen, als zweifelswerth ergeben wird. Bei einer spätern Wiederholung des Motivs tritt eine zweite, begleitende Stimme hinzu. Diese, tiefer liegend, schlägt zu dem C, das dem H vorausgeht, Es an, und nun geht C abwärts nach H, Es aufwärts nach E. Könnte Es = Dis gesetzt werden, so wäre nichts Auffallendes dabei, denn die verminderte Septime, Dis : C, kann nach E : H sich fort bewegen. Aber Es und Dis sind nicht derselbe Ton; wenn wir C = 240 setzen, so ist Es = 288, Dis = $281^1/_4$; in diesem Uebergang würde also eine falsche, vom strengen theoretischen Standpunkt nicht zu rechtfertigende Enharmonik liegen; es würde entweder Es einen kleineren Schritt, als es sollte, nach E, oder C einen zu großen nach H machen, denn E und H müssen unter allen Umständen eine reine Quinte werden. Ob C-moll unmittelbar nach E-moll gehen kann, blos aus dem Gesichtspunkt, daß der Ton, der vorher Quint war, nämlich G, nun als kleine Terz genommen wird, ist trotz der modernen Theorie von der absoluten Verwandlungsfähigkeit der Dreiklangs-Intervalle in einander sehr fragwürdig. Bußler in seiner Modulationslehre enthält auch diesen Fall, aber als bloßen Titel, ohne trotz seiner großen Belesenheit auf dem Gebiet der

klassischen Meister irgend ein historisches Beispiel anführen zu können. (Ludwig Bußler, „Modulation der klassischen Meister.“ Berlin, Habel. 1882. Seite 193, Beispiel Nr. 507.)

Jedenfalls liegt in dem Wissen der Musiker über die Gesetze ihrer Kunst oder in dem Mangel einer allgemein anerkannten Theorie — und das Letztere ist das faktisch Richtige — die Ursache, warum selbst darüber, ob etwas falsch oder richtig sei, die Urtheile der competentesten Richter von jeher so oft geschwankt haben und noch heute schwanken. Die von Musikern verfaßten theoretischen Lehrbücher verfolgen in der Regel — und mit Recht — den praktischen Zweck und es kommt dabei auf die strenge wissenschaftliche Begründung der obersten Grundsätze, d. h. auf dasjenige, was nach einem Hegel'schen Terminus als „Gewißheit“ bezeichnet werden kann, weniger an, als auf die „Wahrheit“, d. h. auf das objectiv Richtige, sich praktisch und für die sinnliche Empfindung Bewährende. Die Philosophen aber haben sich in der Regel auf das Bestimmtere, der eigentlich musikalischen Gestaltung und dem Wissensbedürfniß des schaffenden Künstlers näher Liegende wenig eingelassen, sie haben den musikalischen Kunstgesetzen häufig wie einer Art von Naturgeheimniß gegenübergestanden; und wenn sie es versuchten, eine Aesthetik zu begründen, die, anstatt von den Höhen der Idee vornehm auf die endliche Welt der Kunstgesetze herabzusehen, an die im Künstler selbst lebende Welt einfacher Gesetze der schönen Form anknüpfte, sind sie unglücklich gewesen. Es ist hier namentlich Herbart zu nennen, der Vertreter der elementaren Kunstgesetze unter den Philosophen von Fach, der, selber musikalisch gebildet, gerade in der musikalischen Theorie die sicherste Grundlage der philosophischen Aesthetik überhaupt zu finden glaubte. Aber er knüpfte an die gleichmäßig temperirte Stimmung und an die chromatische zwölfstufige Tonleiter an, die in der reinen, theoretischen Musik so wenig existirt, daß selbst praktische Musiker wissen, daß z. B. Cis und Des, Dis und Es u. s. w. nicht der-

selbe Ton sind; dieser Versuch ist also schon von vorn herein als verfehlt zu betrachten. (Siehe Herbart, Bd. VII der sämmtlichen Werke, Seite 1—25 und 216—289; und Lotze's „Geschichte der deutschen Aesthetik", Seite 282). Wenden wir uns zu den Musikern, welche Kunstlehren aufgestellt haben, so wollen wir zunächst einer Theorie erwähnen, die um so größere Berechtigung hat, als unter ihrem Einfluß sehr bedeutende schaffende Künstler der neuern Zeit groß geworden sind. Dieselbe stellt den Terzenbau der Akkorde an die Spitze, was ja auch praktisch betrachtet im Allgemeinen das Richtige ist, sofern man an die Verbindung von großen und kleinen Terzen dabei denkt. Der wissenschaftliche Denker wird aber sofort dabei stutzig. Denn die große Terz ist das Intervall 4:5, die kleine Terz das Intervall 5:6. Nun haben wir aber auch das Quart-Intervall 3:4. Vom Standpunkt der Zahl aus betrachtet, liegen sich 3:4 und 4:5 ganz eben so nahe, als 4:5 und 5:6, und es entsteht die Frage, warum ich, anstatt 4:5 und 5:6 als ein und dasselbe Intervall, das eine Mal als großes, das andere Mal als kleines zu bezeichnen, dasselbe nicht in Bezug auf 3:4 und 4:5 gethan habe. Dem Musiker ist das freilich ganz gleichgültig und er beruft sich auf das Zeugniß der Sinne, ja er versteht unser Bedenken und unsern Einwand vielleicht nicht einmal; sein Zeugniß der Sinne als richtig zu bestreiten, liegt uns auch vollständig fern; aber diesem Zeugniß fehlt die richtige theoretische Begründung, ja selbst das Recht, gerade die Verhältnisse 4:5 und 5:6 und nicht diejenigen 3:4 und 4:5 als zwei verschiedene Arten eines Gattungsbegriffs, der Terz, zu bezeichnen, ist auf diesem Wege nicht erwiesen. Erfahrungsgemäß giebt nun der Terzen-Theoretiker auch zu, daß sich nicht blos kleine und große Terzen, sondern auch kleine Terzen mit einander verbinden lassen; denn wenn auch nicht von gleichem Werth als jene — warum aber von ungleichem Werth, dafür fehlt ebenfalls jede wahrhaft wissenschaftliche, über das Zeugniß der empirisch gebildeten Musikempfindung hinausgehende Begründung —, so sind Verbindungen

dieser Art als verminderte Dreiklänge, verminderte Septimenakkorde u. s. w. vorhanden. Leider ist aber auch hier ein grober theoretischer Fehler. Denn das Intervall D : F in C-dur — oder, allgemein ausgedrückt, das Intervall von Sekunde zur Quint in jeglicher Tonleiter — ist gar nicht eine kleine Terz (5 : 6), sondern ein Komma weniger (27 : 32); nur auf dem Clavier und den verwandten Instrumenten ist dies Intervall genau eben so rein oder unrein, wie die wirklichen kleinen Terzen, d. h. das erstere steht zu hoch, während die letzteren zu tief stehen. Um dies musikalisch anschaulicher zu machen, sei an eine bestimmte melodische Wendung erinnert, und zwar an eine, die sich nicht auf das Intervall der Sekunde zur Quart, sondern auf das damit zusammenhängende der Sekunde zur Sext bezieht. Wenn nämlich die Sekunde und Quart ein Komma weniger, als eine kleine Terz sind, so folgt daraus, daß Sekunde und Sext ein Komma weniger, als eine reine Quint sein müssen; denn Quart und Sext sind eine reine große Terz. Eine bekannte Stelle, in der dies Intervall melodisch vorkommt, findet sich am Schluß des Chors aus der „Zauberflöte": „O Isis und Osiris", wo die Violinen die Tonreihe e h g e (in D-dur) auszuführen haben. Ich besitze eine mit hinreichend befriedigender mathematischer Genauigkeit gestimmte Tonleiter in F-dur, durch Stimmgabeln mit Resonanzkasten gebildet. Stelle ich mir den Chor in F-dur vor und spiele die Stimme nun in der reinen tonleiterartigen Stimmung, so daß g—b nicht eine reine kleine Terz, g—d nicht eine reine Quint ist, so klingt sie so, wie das musikalische Gefühl es erwartet. Spiele ich sie dagegen, indem ich mir G-dur als Tonart vorstelle, auf a e c a (a : c ist nämlich eine richtige kleine Terz, a : e eine richtige Quint), so klingt das e zu hoch. Ich ersuche Violinspieler, zu prüfen, ob ihnen der Gang besser gefällt, wenn sie e : h als reine, scharfe Quint oder wenn sie es etwas tiefer nehmen. — Das Gefühl dafür möge indeß immer hie und da durch die Gewöhnung an die temperirte Stimmung etwas abgestumpft sein, theoretisch steht

es unbedingt fest, daß Sekunde und Quart keine kleine Terz (also auch Quart und None keine große Sext), Sekunde und Sext keine reine Quint (also auch Sext und None keine reine Quart) sind. Die Terzenbau-Theorie ergiebt sich also schon hier als brüchig. Nun kommt aber endlich die Combination von großen Terzen: der übermäßige Dreiklang. Terz ist Terz, sagt nun ein jüngerer Anhänger der Terzenbau-Theorie, der als ein leidenschaftlicher Anhänger der neuesten Musikgestaltung bekannt ist, ein begabter, aber unruhiger Geist, dem nichts Dauerndes behagt, sondern nur das rastlos sich Verändernde, in unaufhörlichem Wechsel neu sich Gestaltende, und spricht dem übermäßigen Dreiklang die gleiche selbständige Berechtigung, wie dem Dur- und Moll-Dreiklang zu. Hier erkennt man deutlich die verhängnißvolle Wirkung, welche schlecht begründete Theorieen, die nur in der ergänzenden Sinnlichkeit ihren Regulator finden, zu üben vermögen; dem ausschweifenden Geist werden sie zu einem Vehikel für seine maßlosen, excentrischen Neigungen. — Wenn ein anderer berühmter Theoretiker sein System mit der diatonischen Tonleiter beginnt, so ist dagegen zu sagen, daß sich aus der Tonica die sechs andern Töne der diatonischen Tonleiter nicht so ohne weitere Vermittelung, gleichsam mit einem salto mortale begreifen und ableiten lassen. Aus dem einen Ton, mit dem begonnen wird, läßt sich der ihm nächste andere und entgegengesetzte, die Quint, aus dem Gegensatz die vermittelnde Terz begreifen; alles Uebrige folgt aber nur aus dem auf diese Weise gewonnenen Dreiklang, der sich nun zu einem System zusammenhängender Dreiklänge entwickelt. So ist die Sekunde Quint der Quint, die Quart Subdominante der Tonica, die Sext Terz der Quart und die Septime Terz der Quint. — Noch Andere sind von der Naturharmonie ausgegangen. Aber die Naturharmonie enthält nicht blos Quint und Terz, sondern auch die Natursetime (4 : 7), die große None, ein zwischen reiner ($3:4 = 8:10^2/_3$) und übermäßiger Quart ($32:45 = 8:11^1/_4$) stehendes, auch mit der oben

erwähnten, um ein Komma zu hohen Quart (20 : 27 = 8 : 10⁴/₅) nicht identisches, also ganz unmusikalisches Intervall 8:11) und noch viele andere schlimmere, je nach der Beschaffenheit des tonerzeugenden, an hohen Obertönen reicheren oder ärmeren Instruments. Daß wir von den zahlreichen Möglichkeiten der Naturharmonie gerade die oben erwähnten auswählen und, wie im Rhythmus nur die Consequenzen des geraden und ungeraden Taktes, so in der Harmonie und Melodie nur die Consequenzen des großen Dreiklangs ziehen, muß also doch wohl eine tiefer liegende, innere Ursache haben. — Der alten mathematischen Euler'schen Theorie, welche Helmholtz verwarf, weil er der Tonempfindung nicht die Fähigkeit zutrauen mochte, durch die einfachen Zahlenverhältnisse der grundlegenden Intervalle berührt zu werden, obschon wir doch auch in der sonstigen Sinnlichkeit, in Geruch, Geschmack u. s. w., die Wirkungen von Dingen empfinden, ohne die Ursachen zu kennen, ist in Wahrheit vielmehr ein anderer Vorwurf zu machen. Sie hält zwar noch an den Ausdrücken „Consonanz" und „Dissonanz" fest, in Wirklichkeit hat sie aber weder das Eine noch das Andere, sondern nur einen höhern oder geringern Grad von Verständlichkeit der möglichen Intervalle. Dieser Theorie folgend, müßte man mithin annehmen, daß höher gebildete Wesen von der complicirtesten in Klängen sich aussprechenden Zahlen-Combination gerade eben so befriedigt sein würden, wie wir es von dem großen Dreiklang sind. Dies ist nun aber für die musikalische Empfindung und Erfahrung geradezu unmöglich anzunehmen.

An demselben Fehler leidet nun auch die in ihrer Art bewundernswerthe und wenn auch in vielen Punkten berichtigungs- und erweiterungsbedürftige, so doch durch die neuen Gesichtspunkte, welche sie eröffnet hat, für die musikalische Aesthetik unermeßlich wichtige physikalisch-physiologische Theorie, die wir Helmholtz verdanken. Indem sie den Grund von Consonanz und Dissonanz in den Schwebungen findet, hat sie ebenfalls den Gegensatz, den qualitativen Gegensatz von Consonanz und

Dissonanz aufgehoben und in ein quantitatives Mehr oder Weniger verwandelt. Dem Empiriker gestehen wir bereitwilligst zu, daß jede durch Denken gefundene Theorie mit dem in der Erfahrung gegebenen unzweifelhaften Thatsächlichen übereinstimmen muß, wenn sie als richtig gelten soll; daß aber Schwebungen die Ursache von dissonanten Wirkungen seien, ist nicht eine Erfahrungs-Thatsache, sondern nur eine mögliche Hypothese; und da aus dieser Hypothese Consequenzen folgen, die mit der Erfahrung nicht übereinstimmen, so ist sie — in der Unbedingtheit wenigstens, mit der sie von Helmholtz aufgestellt wird — zu verwerfen. Denn die musikalische Erfahrung ist eben so gut eine Erfahrung, wie die sonstige Erfahrung der Sinne. Nun ist es aber Thatsache, daß jedes Tonstück nur mit dem Dur- oder Moll-Dreiklang oder mit solchen Bruchtheilen desselben, die als befriedigende Vertreter dafür zu gelten vermögen — der Schluß mit dem Dominantseptimen-Akkord, der in jüngster Zeit bisweilen in kleineren Tonstücken gemacht worden ist, wirkt wie ein Fragezeichen, also wie eine unaufgelöste Dissonanz, wird auch nur in diesem Sinne gebraucht und bestätigt somit die Regel —, zu schließen vermag. Dieser Umstand begründet einen vollständig qualitativen Gegensatz zwischen dem Dreiklang und allen übrigen Akkordverbindungen; sie verhalten sich zu einander, wie Abschluß und Uebergang, wie Ruhe und Bewegung. Sehen wir nun die Schwebungstheorie näher an. Schwebungen sind dem praktischen Musiker durch Orgel und Harmonium, wo sie am stärksten auftreten, wohlbekannt. Dem Orgelstimmer verrathen sie den Grad der reinen Stimmung, dem Spieler und Hörer mögen sie, je nach dem Geschmack desselben, durch ihre dem Tremuliren vergleichbare Wirkung eine ihm zusagende Anregung gewähren oder auch eine empfindliche Störung und Belästigung zufügen, wie ja auch tremulirende Sänger dem Einen zusagend, dem Andern verhaßt sind. Zwei zusammenklingende Töne erzeugen in einer Sekunde genau so viel Schwebungen, als die Differenz ihrer

Schwingungszahlen beträgt; die Töne 100 und 101 eine, die Töne 100 und 102 zwei Schwebungen in der Sekunde. Vier bis sechs, ja vielleicht acht Schwebungen in der Sekunde lassen sich noch deutlich zählen und verwirren daher weniger, als wenn die Zahl derselben wächst; wächst sie aber sehr bedeutend, so werden sie überhaupt nicht mehr vernommen, nach demselben physiologischen Gesetz, nach dem ein sehr schnell sich bewegendes Rad dem Auge in Ruhe zu sein scheint. Nach Helmholtz werden mehr als 132 Schwebungen in der Sekunde nicht mehr wahrgenommen; das Maximum der durch sie hervorgebrachten Störungen vermuthet er bei 30—40 Schwebungen. Doch ist dabei die Tonlage zu berücksichtigen. Das Contra-C hat 32, das große C 64 Schwingungen (nach Chladni's für die Berechnung bequemster Fixirung; das C der Pariser Stimmung steht etwas höher); hier bildet also schon der Grundton mit seiner Oktave die empfindlichste Zahl der Schwebungen. Dagegen hat das viergestrichene f 2731 Schwingungen, bildet also bereits mit dem kleinsten über ihm liegenden halben Ton (24 : 25, das Verhältniß der Moll- zur Durterz, z. B. in C von es zu e) mehr als 100 Schwebungen. Schon daraus dürfte als wahrscheinlich hervorgehen, daß die Schwebungen, wenn sie überhaupt Einfluß auf Consonanz und Dissonanz haben, denselben nur im Zusammenhang mit dem Intervall als solchem besitzen; denn sonst würde der Zusammenklang des Contra-C und des großen C beunruhigender sein müssen, als der des viergestrichenen f und des über ihm liegenden fis, und dem widerspricht doch ebenfalls schon, wie Jedermann an einem Clavier neueren Baues sich zu überzeugen vermag, die einfache musikalische Erfahrung. Helmholtz giebt es zwar zu, daß eine große Zahl von Schwebungen, etwa 132, leichter hörbar ist in ganz hoher Lage bei einem engen Intervall, etwa einer kleinen Sekunde, durchbricht aber damit eigentlich bereits die Ansicht von der ausschließlichen Gültigkeit der Schwebungen für Consonanz und Dissonanz. Schwebungen

können entstehen 1) durch die zusammenklingenden Töne selber, 2) durch ihre Obertöne und 3) durch die Combinationstöne. Daß innerhalb der Contra-Oktave alle Töne durch sich selber Schwebungen hervorbringen, haben wir bereits gesehen. Innerhalb der großen Oktave bringt der Grundton (= 64) mit der Quinte nach 32, die Quarte aber bereits mit der Oktave nur noch etwa 43 Schwebungen hervor, also eine — nach Helmholtz — bereits weniger empfindliche Anzahl. In der kleinen Oktave ist die Differenz zwischen Grundton und großer Terz noch = 32, eben so in der eingestrichenen diejenige zwischen Grundton und großer Sekunde und in der zweigestrichenen die zwischen Grundton und kleiner Sekunde, bis wir endlich, etwa in der Mitte der zweigestrichenen Oktave, in eine Ton-Region gelangen, wo auch die halben Töne, wenn sie zusammenklingen, und insofern sie eben keine Obertöne haben, sondern einfache Töne sind, die schlimmste Schwebungs-Gefahr überwunden haben (z. B. e'' : f'' = 640 : 682,66; h'' : c''' — 960 : 1024). — Nun haben aber alle in der Musik gebräuchlichen Instrumente mehr oder weniger Obertöne und diese Obertöne bilden ebenfalls Schwebungen. Betrachten wir beispielsweise einen Dur-Akkord, einen Moll-Akkord und einen Naturseptimen-Akkord unter der Annahme, daß jeder der in der Zusammensetzung befindlichen Töne mit den ersten sechs der in der Oberton-Reihe vorkommenden Töne behaftet ist. Der Grundton = C werde als ein Ton von 240 Schwingungen angenommen.

Nun hat C die Reihe: 240, 480,720, 960, 1200, 1440.

E hat die Reihe: 300, 600, 900, 1200, 1500, 1800.

G endlich die Reihe: 360, 720, 1080, 1440, 1800, 2160.

In dem C-dur-Akkord sind also die Töne: 240, 300, 360, 480, 600, **720**, 900, 960, 1080, **1200**, **1440**, 1500, **1800**, 2160 enthalten.

Nehmen wir ferner an, daß die Obertöne jedes einzelnen Tons dem Grundton gegenüber abnehmende Stärke haben, so würden in dem Gesammtklang 240, 300 und 360 am stärksten

enthalten sein; dann würden 480, 600 und 720 folgen (720 etwas stärker, weil er als dritter Ton in der C-Reihe und als zweiter Ton in der G-Reihe, also doppelt, enthalten ist), nächstdem 900 und 1080, dann 960, 1200, 1440 (die letzten beiden als zwei Reihen angehörend wieder etwas stärker), ihnen sich anschließend die übrigen. Die höchste Differenz zwischen den zugleich erklingenden Tönen ist = 60, also wahrscheinlich nicht sehr fühlbar; insofern würde also der C-dur-Dreiklang in der tiefern Hälfte der eingestrichenen Oktave allerdings fast ganz ohne Schwebungen sein. Setzen wir denselben Akkord zwei Oktaven tiefer, der Grundton also = 60, so haben wir an einigen Stellen 15 anstatt 60 Schwebungen, nächstdem sehr häufig 30 Schwebungen, dieser Zusammenklang müßte also in der That von rauher, tremulirender und beunruhigender Wirkung sein, was ja bekanntlich bei dem Dur-Dreiklang in enger Lage in der tiefern Hälfte der großen Oktave auch der Fall ist (wir haben C = 60 angenommen, streng genommen ist es das H der Contra-Oktave; der Unterschied ist unwesentlich).

Nehmen wir nun den Naturseptimen-Akkord, den ich überhaupt als die Achillesferse der Helmholtz'schen Theorie betrachte. Die Naturseptime ist 4 : 7, dem obigen Dur-Dreiklang: 240, 300, 360 kommt nun also noch der Ton 420 hinzu. Dieser Ton hat die Obertonreihe 420, 840, 1260, 1680, 2100, 2520. Die obige Obertonreihe des Dur-Akkordes verändert sich nun durch den Hinzutritt der Naturseptime in folgender Weise: 240, 300, 360, 420, 480, 600, **720,** 840, 900, 960, 1080, **1200,** 1260, **1440,** 1500, 1680, **1800,** 2100, 2160, 2520. Auch in dieser Reihe finden wir nirgends mehr, als 60 Schwebungen; es ist an dem Eindruck der Consonanz nach Helmholtz'schem Princip in keiner Lage auch nur das Mindeste verändert. Betrachten wir endlich den Moll-Dreiklang; er hat die Zahlen 240, 288, 360. Die Obertonreihe von 288 heißt: 288, 576, 864, 1152, 1440, 1728. Der Moll-Dreiklang lautet also: 240,

288, 360, 480, 576, **720**, 864, 960, 1080, 1152, 1200, **1440**, 1728, 1800, 2160. Der gesperrt gedruckte Ton 1440 ist als Oberton in allen drei Grundtönen enthalten; vergleichen wir die Zahlenverhältnisse, so finden wir stärkere Schwebungen, als im Naturseptimen-Akkord, nämlich zwischen 240 und 288 und zwischen 1152 und 1200 die Zahl von 48 Schwebungen. Der Moll-Dreiklang ist also nach Helmholtz dissonirender, als der Naturseptimen-Akkord.

Das mag nun wohl vom rein sinnlichen Standpunkt aus, falls ein mathematisch reiner Naturseptimen-Akkord zu Gehör gebracht würde, seine Richtigkeit haben; dennoch wird jeder Musiker, wenn er ihn sich in seiner Phantasie vorstellt — und dann vermag er ihn mathematisch rein vorzustellen — das Bedürfniß der Auflösung, des zum Abschluß Bringens haben; und dieses Bedürfniß hat er beim Moll-Dreiklang nicht, wenngleich auch dieser, aus dem bereits früher entwickelten Grunde (S. 23), nicht in ganz gleichem Maße befriedigt, wie der Dur-Dreiklang. Dies beweist aber, wie ebenfalls bereits früher erwähnt wurde (S. 5), daß nicht in der Sinnlichkeit, sondern in dem Geistigen, logisch Vernünftigen die innerste Triebkraft der Musik liegt und daß die arithmetische Seite der Tonkunst nur die Bedeutung hat, dem Logischen als Unterlage zu dienen, als eine Unterlage, die so weit berücksichtigt werden muß, als ihre eigene Natur es erheischt, aber trotzdem nicht als Herrin über sich zu verfügen hat, sondern einem höhern Gesetze dient, dem einfach logischen der Thesis, Antithesis und Synthesis.

Wir gehen weiter. Wenn unsere wirkliche Musik auch überwiegend mit Instrumenten operirt, welche zwar mitunter, wie z. B. die Flöten oder die Flötenregister der Orgel, arm an Obertönen sind, aber doch immer mehr oder weniger Obertöne enthalten, so lassen sich Tonwerkzeuge herstellen, welche ganz frei von Obertönen sind. Es sind dies Stimmgabeln mit Resonanzräumen. Ob es vollständig erwiesen, daß sie auch der leisesten Beimischung

von Obertönen entbehren, mag dahingestellt sein; in meiner Erfahrung habe ich indeß nichts Derartiges wahrgenommen. Ich besitze solche Stimmgabeln z. B. für das eingestrichene und zweigestrichene f. Während die letztere, wenn ich das eingestrichene f sehr leise in ihrer Nähe mit der Stimme intonire, sofort mitzutönen beginnt und dadurch den Beweis liefert, daß in meinem eine Oktave tiefern Ton die höhere Oktave enthalten war, verhält sie sich, wenn ich die eingestrichene f-Gabel so stark als möglich in ihrer Nähe ertönen lasse, vollständig schweigsam. Der Oberton ist also, wenn überhaupt, so doch nur ungewöhnlich schwach in dem Ton der Stimmgabel enthalten. Sogenannte „einfache“ Töne dieser Art erzeugen nun, zusammen erklingend, Combinationstöne. Wie dieselben entstehen, muß noch als zweifelhaft gelten. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstehen sie nicht objectiv, d. h. im Luftraum, sondern im Ohre selber, sind also vollständig subjectiver Natur. Den Beweis dafür geben wiederum die oben erwähnten Stimmgabeln. Man kann z. B. den Combinationston, welchen die f''- und c'''-Gabel hervorbringen, den Ton f', deutlich hören; die f'-Gabel selber aber, dicht daneben stehend, bleibt unbewegt. Ferner haben die Combinationstöne eine gewisse Verwandtschaft mit den Schwebungen. Es sind nämlich ebenfalls Differenztöne. Wenn z. B. die f'- und c''-Gabel zusammen erklingen, so hört man das kleine f leise daneben summen, d. h. die tiefere Oktave des tieferen der beiden Töne, denn die Quint ist 2 : 3, die Oktave 1 : 2 und 3 — 2 = 1. Nun ist es wohl zu denken, daß die Schwebungen, wenn sie so zahlreich werden, daß sie in die Zahlenregion der tiefsten hörbaren Töne gelangen (das Contra-C ist = 32), als Ton dem Ohre erscheinen, während sie sich in geringerer Anzahl als flackernde Unruhe hörbar machen; wissenschaftlich festgestellt ist aber dieser Zusammenhang noch nicht und als sicher nur anzunehmen, daß weniger, als 15 Schwebungen in der Sekunde (der tiefste hörbare Ton nach Preyer) unter keinen Umständen als Ton wahr-

nehmbar sind. Für unsere Zwecke ist diese Unsicherheit unwesentlich. Dagegen ist es wichtig, daß Combinationstöne ebenfalls wiederum Ursache von Combinationstönen zu werden vermögen. Wenn z. B. der Dreiklang 400, 500, 600 den Combinationston 100 zunächst erzeugt, so bildet 100 mit 400 wieder den Combinationston 300, mit diesem 200 und so deutlich, daß namentlich der Ton 300, als Quinte, dem Ohre oft leichter entgegentritt, als die tieferen 100 und 200. Sind die zu Grunde liegenden Intervalle nicht rein, so entspricht dem der Combinationston. Wäre etwa der obige Dur-Dreiklang nicht 400, 500, 600, sondern 400, 501, 600 gestimmt — ein Verhältniß der Reinheit, das noch um Vieles besser wäre als das des temperirten Dur-Dreiklangs es ist, denn hier würde die Terz fast = 504 sein, — so würden die Combinationstöne 99, 101, 200, 301, 299, 199 lauten, es würden also die Töne 100, 200, 300 (die beiden tiefern Oktaven und die Quinte der letztern) schwebend, tremulirend gehört werden, und das ist in der That der Fall. Handelt es sich darum, zwei mit Resonanzräumen versehene Stimmgabeln in Bezug auf ihre Reinheit zu prüfen, so wird diese Absicht durch die Combinationstöne wesentlich unterstützt. Die Töne z. B. 256 und 324 würden eine pythagoräische Terz sein; die reine Terz, um ein Komma tiefer, müßte 320 lauten. Das letztere Verhältniß würde nun die Combinationstöne 64, 192, 128, also mit den erstern zusammenklingend den mathematisch reinen Dreiklang C, c, g, c′, e′ entstehen lassen; das erstere aber die Töne 68, 188, 120, 136, 180, mithin das große C um 4 Schwingungen zu hoch, das kleine c stark schwebend, eben so das g der kleinen Oktave. Das starke Schweben sowohl wie das zu tiefe C genügt, um die grundlegenden Intervalle als unrein erkennen zu lassen. Denn die grundlegende Terz war nur um ein Komma, d. h. um etwa den fünften Theil eines halben Tones zu hoch; nun ist aber in der zwei Oktaven tiefern Lage die gleiche Zahl der Schwebungen die

vierfache Größe des Intervalles; denn 320 : 324 bedeutet soviel, als = 80 : 81, wogegen 64 : 68 = 16 : 17 ist; die Terz war also um ein Komma, d. h. um etwa den fünften Theil eines halben Tons zu hoch, während der zwei Oktaven tiefer erklingende Grundton beinahe um einen halben Ton zu hoch ist. Die Combinationstöne lassen also die Unreinheit eines Intervalls wie in einem Vergrößerungsspiegel erkennen. Sie können daher auch, um dies beiläufig zu bemerken, zu praktischen Unterrichtszwecken dienen. Man hört sie mit erschreckender Deutlichkeit, wenn zwei kräftige weibliche Stimmen in kleinem Raume Duette mit einander singen, namentlich bei Terzen und Terzengängen. Sind die Stimmen unrein, so hört man falsche, schwirrende, brummende, hin und her taumelnde Combinationstöne; die Reinheit erkennt man am deutlichsten, an der Ruhe derselben und an ihrem musikalischen Zusammenstimmen mit den zu Grunde liegenden Tönen; höchste Reinheit wird indeß trotz aller Aufmerksamkeit und Sorgfalt schwer zu erreichen sein.

Nach dieser kurzen Abschweifung wenden wir uns nun wieder zum Dominantseptimen-Akkord, um diesen unter der Voraussetzung, daß er obertonfrei sei, in Hinsicht auf seine Combinationstöne zu untersuchen. Wir fassen zunächst den nach der Theorie der Musik gültigen Dominantseptimen-Akkord, der nicht die Naturseptime, sondern die Quart der Tonart als Septime und also die Verhältnisse 36, 45, 54, 64 hat, in das Auge. Um Töne zu erhalten, die durch sich selber keine empfindlichen oder wahrnehmbaren Schwebungen bilden, setzen wir ihn = 720, 900, 1080, 1280 (etwa = fis″, ais″, cis‴, e‴). Hier entstehen die Combinationstöne 180, 200, 540, 900, 1100, 520, 860, 1080 u. s. w., also eine große Anzahl von Schwebungen und unreinen Tonverhältnissen. Z. B. verhält sich 180 : 200, wie 9 : 10, d. h. wie die kleinere der beiden großen Sekunden, neben dem zwei Oktaven tiefer, als der Grundton des erklungenen Akkordes, liegenden Combinationston fis bildet

sich also die höhere Sekunde gis, 520 und 540 liegen etwa um einen kleinen halben Ton auseinander, 1080 und 1100 bilden empfindliche Schwebungen u. s. f. Dies ist nun bei dem theoretisch richtigen Dominantseptimen-Akkord in der That der Fall; der Naturseptimen-Akkord klingt viel besser und wird gewiß häufig genug von Sängern oder Spielern, die nicht an temperirte Instrumente gebunden sind, unbewußt an Stelle des erstern gebraucht. Uebrigens aber ist an das oben bereits Gesagte (S. 30) zu erinnern, daß in der Musik die strenge Consequenz des Grundgedankens wichtiger ist, als der blos sinnliche Wohlklang, daß aber kleinere Abweichungen von jener, wie die Empfindung des Augenblicks sie giebt, sich dadurch rechtfertigen lassen, daß in der Musik, wie überall, der logische Grundgedanke sich an einem bestimmten Material zu bewähren hat, also auch von demselben in einer gewissen Abhängigkeit bleibt. Der obertonfreie Naturseptimenakkord ist dagegen in genügend hoher Lage, also etwa 720, 900, 1080, 1260 vollständig schwebungsfrei, da er nur die Combinationstöne 180, 360, 540, also etwa fis, fis', cis'', fis'', ais'', cis''', e''' aus sich erzeugt und zwischen keinem Ton weniger als 180 Schwebungen entstehen läßt. Dieser Akkord wäre sogar um Vieles wohllautender, weil schwebungsfreier, als ein mit Obertönen, auch nur in mäßiger Anzahl, versehener Dur-Akkord. Hier ist aber der Punkt, wo der musikalische Empirismus — nicht etwa blos die philosophische Doctrin — dem naturwissenschaftlichen gegenüber erklären muß, daß er ihm nicht zu folgen vermag. Der Septimen-Akkord bildet, sei es in dieser, sei es in jener Form, die unüberschreitbare Grenze. Denn mag er so schwebungsfrei sein, als er immer will, er kann nicht den vernünftigen Schluß eines Tonstückes bilden, er muß aufgelöst werden. Und dies eben, daß nur der Dur- oder Molldreiklang ein Tonstück zu schließen vermag, begründet den qualitativen Gegensatz von Consonanz und Dissonanz. Ein Grundprincip anderer Art hat

Oettingen in seinem Werk „Das Harmoniesystem in dualer Entwickelung" aufgestellt und neuerdings Riemann in einer großen Zahl von Schriften weiter fortgebildet. Der Gedanke, daß die moderne Musik auf dem Grundgegensatz von Dur und Moll und daß Dur auf der Entwickelung einer Tonica nach oben hin, Moll auf der Entwickelung von oben nach unten beruhe, kann durchaus nicht einfach abgewiesen werden. Sowohl Hauptmann's Entwickelung der Molltonart als einer von der Dominante zur Tonica abwärts schreitenden Gestaltung, als der bei Helmholtz hervortretende Gegensatz der nach oben hin sich erzeugenden Ober- und der nach unten hin sich entwickelnden Combinationstöne forderte dazu auf, auch diese Möglichkeit in das Auge zu fassen. Und da außerdem die Tonreihe sowohl oben als unten in das Nichts verschwindet, so konnte man sich wohl entschließen, von der musikalisch üblichen Vorstellungsweise abzugehen, welche mit unbewußter Gewohnheit den Anfang jeder musikalischen Gestaltung in der Tiefe, das Ende in der Höhe, das Fortschreiten in dem Aufsteigenden, die Rückkehr zur Ruhe in dem Absteigenden erkennt. Man konnte sagen: der Anfang liegt in der Mitte, und die Entwickelung ist nach beiden Seiten hin möglich. Allem unserm Akkordbau liegt aber der tiefste Ton als Baß zu Grunde; wie auf seiner substantiellen Basis ein Haus erbaut wird, so ruht auf den Tönen, welche wir, wie schon oben bemerkt wurde, nicht ohne Grund die tiefen nennen (S. 22), der gesammte Bau eines Tonstückes. Wie könnte es auch anders sein? Den großen Luftwellen, die den tiefern Tönen entsprechen, fügen sich die kleineren der hohen Töne als Spitzen, Hervorragungen, Verzierungen u. s. w. — schon räumlich vorgestellt — ein; die großen Wellen sind die Träger der kleinen; so ist der Anfang in der Tiefe. Wie wir aber ein Haus nicht auf der tiefsten Grundlage zu bauen brauchen, so brauchen wir auch nicht mit dem tiefsten möglichen Tönen zu beginnen; es bleibt eine Sphäre übrig, die noch tiefer gräbt, eine andere, die

sich höher und höher zu schwingen strebt, so weit eben die Grenzen der menschlichen Gehörsempfindung reichen; und so ist es wohl das Richtige, zu sagen: der Anfang liegt freilich in der Mitte, aber hier bilden nun doch die tiefern Töne die Grundlage, die höhern die hervortretende Spitze, und nach einer Seite ist die Möglichkeit offen, noch tiefer in den Grund hinabzusteigen, nach der andern Seite hin die andere, noch höher sich emporzuschwingen. Um noch weiter das architektonische Bild zu verfolgen, die tiefste Region des Tonreichs umfaßt gleichsam die Kellerräume bis zum Erdboden, auf dem sich das Gebäude erhebt, über dem Gebäude aber liegen die Ornamente. Und ein solches Bild mochte Beethoven vorschweben, wenn er für den tiefsten Keller, in welchem Florestan schmachtet, das so selten vorkommende Contra-Fagott in Anwendung brachte. — Auch für das Mollgeschlecht bildet der Baß die Grundlage und darin liegt eben, wie Hauptmann so überzeugend entwickelt, die Ursache des Widerspruchs, in welchem Moll befangen bleibt. Einerseits ist der Baß, also in natürlicher Lage die Tonica, die bleibende Grundlage, andererseits muß für die Stellung, in der sich die große und kleine Terz zu einander befinden, die Dominante als Grundlage angenommen werden. Sowohl Tonica als Dominante sind daher in sich entzweit und diese Entzweiung spricht sich eben darin aus, daß das Mollgeschlecht sich nicht aus sich allein heraus, wie das Durgeschlecht, vollenden kann, sondern auf der Oberdominant-Seite des Dur-Akkordes bedarf. Damit verräth es sich als ein abhängiges Tongeschlecht, während Dur das allein unabhängige ist. Und dies ist eben die entscheidende Ursache, warum Dur und Moll nicht als coordinirt betrachtet werden können, wie Oettingen und Riemann es wollen, sondern Dur als das ursprüngliche, Moll als das abgeleitete, wie unsere obige Darstellung es zu zeigen versuchte, gelten muß. In seinem vorzüglichen Musik-Lexikon (Leipzig, bibliographisches Institut, zweite Auflage, 1883), sagt Riemann unter dem Titel

„Moll-Akkord" Folgendes. „Wird im Moll-Akkorde der tiefste Ton des Dreiklangs, z. B. c in c-moll als Hauptton verstanden (daß c Grundton, ist unbestreitbar), so ist gar nicht einzusehen, wie die kleine Terz mit diesem Ton zur Einheit verschmelzen soll, da die Obertonreihe an ihrer Statt die große Terz aufweist, mit der die kleine collidirt und heftige Schwebungen geben muß." Was versteht Riemann hier unter Grundton? Etwa den tiefsten Ton, in dem Sinn, daß die Luftwellen der tiefsten Töne die Grundwellen sind? Dann würde aber in der Akkordlage G, c, es der Ton G und in der Akkordlage Es, G, c der Ton Es der Grundton sein; denn dort ist die Tonwelle G, hier die Tonwelle Es die größeste. Diese Auffassung, wenngleich möglich, ist indeß nicht die übliche; sondern man versteht unter Grundton die Tonica, d. h. denjenigen Ton, der in der Terzenlage der tiefste ist und als bestimmende Einheit für den Akkordbau gefaßt wird. Das Wort „Grund" bedeutet zunächst ein räumliches Bild: die Vorstellung des unten Liegenden. Sodann bedeutet es eine Beziehung, die des Setzenden, etwas aus sich Entwickelnden. Beides sind aber nicht eigentlich verschiedene Bedeutungen, sondern sie gehen aus einander hervor. Denn da das räumliche Oben und Unten für das reifere Wissen, das die Erde als Kugel kennt, bloße Relationen sind, so verwandelt es sich in den Gegensatz des Innen und Außen und damit in den des Bestimmenden zu dem Bestimmten, des Grundes zu seiner Folge. So fassen wir denn auch den tiefsten Ton in der normalen Dreiklangslage nicht blos als den Grund, auf dem als einem todten Substrat Terz und Quint sich lagern, sondern als den lebendigen Grund, der aus sich Quint und Terz erzeugt. Nun ist es aber in Moll anders; denn hier erzeugt die Tonica wohl noch ihre Dominante, aber die Dominante wird — aus dem oben angeführten Grunde (S. 23) — widerspenstig und will selbst zeugend werden, und so entsteht die verkehrte Terzenfolge. Wir würden daher nicht sagen: in c-moll ist c Grund- und g

Hauptton, denn Grund- und Hauptton sind dasselbe, sondern: die Einheit des Grundtons geht in Moll verloren und es erheben zwei Töne den Anspruch, Grundton zu sein. Diese Spaltung giebt aber auch Riemann eigentlich zu, wenn er Grund- und Hauptton unterscheidet — eine Scheidung, die ja eben in Dur nicht vorhanden ist —, und giebt damit zu erkennen, daß er sich von dem Einfluß Hauptmann's doch noch nicht ganz losgesagt hat.

Als ein im Wesentlichen vollständig gelungener Versuch, das wissenschaftliche Denken mit dem musikalischen Gefühl, d. h. mit der musikalischen Erfahrung zu versöhnen, muß dagegen der in Moritz Hauptmann's „Harmonik und Metrik" niedergelegte betrachtet werden. Leider aber hat sich in den Beweis des Dreiklangs ein arger Fehler eingeschlichen. Hauptmann legt die Länge der Saiten zu Grunde. Die Hälfte einer Saite giebt bekanntlich die Oktave, $^2/_3$ derselben die Quint, $^4/_5$ die große Terz. Die eine Hälfte, so entwickelt er, ist der andern gleich, also ist die Oktave das Intervall der Gleichheit. Bei der Eintheilung in $^2/_3$ und $^1/_3$, verhält sich $^1/_3 : ^2/_3$, also $1 : 2$, die Quint ist daher das Intervall der Entzweiung. Bei der Terz verhält sich $^1/_5 : ^4/_5$, also $1 : 4$; 4 ist aber 2×2, also ist die Terz das Intervall der aufgehobenen Entzweiung. Daß 4 darum, weil es 2×2, die aufgehobene Entzweiung ist, vermag ich nicht einzusehen. Darin liegt aber nicht der schlimmste Fehler. Weder durfte Hauptmann bei der Oktave die eine Hälfte der Saite mit der andern, noch bei der Quint $^2/_3$, bei der Terz $^4/_5$ mit dem übrig bleibenden Rest $^1/_3$ und $^1/_5$ vergleichen, denn überall giebt die ganze Saite das mit dem durch Theilung der Saite entstandenen zu vergleichende Grund-Intervall. Es waren also 1 mit $^1/_2$, 1 mit $^2/_3$ und 1 mit $^4/_5$ zu vergleichen. Dann würde sich nach Hauptmann's Zahlendeutung bereits für die Oktave die Entzweiung, für die Quint die aufgehobene Entzweiung und für die Terz — ich weiß nicht was, als charakteristisches Merkmal er-

geben haben. Ich glaube, daß der vorher (S. 15 f.) entwickelte, von mir herrührende Beweis des Dreiklangs vorzuziehen ist. Schon darum zunächst, weil er sich auf das wirklich Geschehende, auf die Tonschwingungen, stützt und so das Harmonische mit dem zu Grunde liegenden Rhythmischen in engste Beziehung bringt. Wir sehen, daß die Möglichkeit einer Tonkunst mit der gleichmäßigen rhythmischen Aufeinanderfolge beginnt; dieses Princip sehen wir nun bis in das Unbewußte hinein fortgesetzt; denn auf dem Princip einer gleichmäßigen Dauer jeder einzelnen Schwingung beruht das Material der Musik, der musikalische Ton von sich gleich bleibender Höhe. C ist nur dann C, wenn innerhalb einer Sekunde 64 Schwingungen, deren jede $^1/_{64}$ Sekunde währt, auf einander folgen; währt eine einzelne Schwingung länger oder kürzer, so wird dadurch eine Unreinheit des Tons, ein periodisches Höher- oder Tieferwerden desselben hervorgebracht. Ferner lassen sich die Tonverhältnisse nun in bequemer Weise mit den bewußten rhythmischen Verhältnissen, die wir aus der Musik kennen, vergleichen, die Oktave mit dem Verhältniß von Achtel- zu Viertelnoten, die Quint mit dem von Achtel-Triolen zu Achtel-Noten und bis hierher dürfte die Vergleichung gut zu passen scheinen, nur die Terz scheint mit ihrem Verhältniß einerseits von 5 : 4, andererseits von 5 : 6 Schwierigkeiten zu bereiten. Es ist jetzt an der Zeit, dem oben Entwickelten (Seite 15) eine Ergänzung hinzuzufügen. Das oberste Vernunft- und Weltgesetz, das von Thesis, Antithesis und Synthesis, das nicht erst Fichte, Schelling und Hegel aufgestellt haben, das nicht zum ersten Male bei Kant in den Vordergrund des Denkens getreten ist, sondern das in Wahrheit der gesammten Geschichte der Philosophie zu Grunde liegt, gestaltet sich in jedem gegebenen Material der Natur desselben angemessen. In der Tonhöhe gestaltet sich unser Gesetz als Zahlenverhältniß. Das Verhältniß 1 : 2 : 4 : 8 u. s. f. kann nur als Unterordnung gelten, nicht als Gegensatz, denn die Schwingungen des Tones 2 streiten

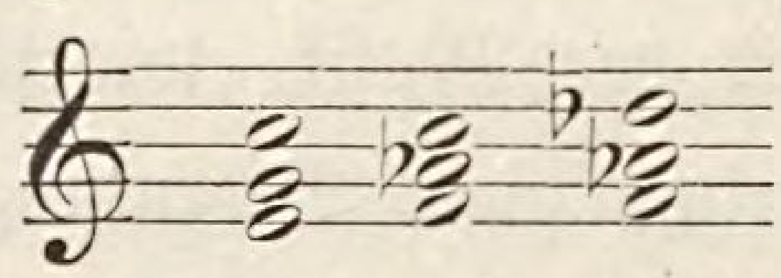
nie mit denen des Tones 1, sondern fügen sich ihnen in gleichmäßigem Rhythmus ein, eben so 4 : 2 u. s. f. Das einfachste ungleichmäßige, also das Gefühl eines Streites hervorrufende Verhältniß, das daher auch von dem logischen Grundgedanken zunächst ergriffen werden muß, ist das der Quinte (2:3). Der dadurch hervorgerufene Gegensatz aber wird am einfachsten und mithin mit folgerichtiger Benutzung des gegebenen Materials durch die große Terz vermittelt, denn $^2/_3$ ist $= {}^4/_5 \times {}^5/_6$. Es wurde nun oben (S. 16) auf einen möglichen Versuch mit drei Metronomen hingewiesen, welche etwa gleichzeitig auf 80, 100, 120 gestellt und so genöthigt wären, in derselben Zeit je 4, 5 und 6 Schläge auszuführen, was als eine rhythmische Vergrößerung des in dem Durdreiklang unbewußt erscheinenden rhythmischen Verhältnisses zu gelten hätte. Es wurde dabei sofort bemerkt, daß die Probe wahrscheinlich recht ungünstig ausfallen würde, und dies auf folgende Weise erklärt. Wenn zwei Personen sich streiten, indem der Eine z. B. die absolute Monarchie, der Andere die absolute Demokratie vertheidigt und ein Dritter hinzukommt, der den Gegensatz durch den Gedanken der demokratischen Monarchie zu versöhnen sucht, so wird einem Zuhörer, dem der Gegenstand fremd ist, der Streit der Meinungen zunächst noch viel verwirrender erscheinen; erst aus einer gewissen Entfernung, erst aus der Vogelperspective heraus wird ihm das, was er gehört, allmählich durchsichtiger werden. Bei den drei Metronomen fanden die gleichzeitigen 80, 100 und 120 Schläge innerhalb einer Minute Statt. Bei dem erklingenden Ton bilden 80, 100 und 120 Schläge oder, wie wir es jetzt nennen wollen, Schwingungen innerhalb einer Sekunde das große E, Gis und H. Hier haben wir die Vogelperspective. Und doch klingt auch noch dieser Dur-Dreiklang rauh, weil die Schwebungen, welche die drei Töne — abgesehen von den Schwebungen der Obertöne — durch sich selber bilden, die Zahl 20 innerhalb der Sekunde noch nicht übersteigen und der

Zeiteintheilungsfähigkeit des menschlichen Bewußtseins noch allzu nahe liegen. Hier tritt nun die Helmholtz'sche Theorie als eine wesentliche Ergänzung der Hauptmann'schen ein. Wir sehen hier, wie die erkennbare Verwirrung, welche einander nahe liegende Töne in tiefer Lage bilden, trotz der idealen Richtigkeit der Verhältnisse den Eindruck des sinnlichen Wohlklangs zu trüben vermag und daß der Durdreiklang seine volle Schönheit erst in einer höhern Lage bewährt, wo wegen der die menschliche Wahrnehmung übersteigenden Zahl der Schwebungen diese Trübung nicht mehr eintritt; wir begreifen auch, warum unsere metronomische Vorführung des Durdreiklangs in sechszigmaliger Vergrößerung dem Dreiklang E, Gis, H gegenüber unglücklich ausfallen mußte; wir erkennen die Abhängigkeit des logischen Grundgedankens von dem gegebenen Material, und wir erkennen, daß die physische Begründung der Musik, welche Helmholtz gegeben, ihr gutes Recht als Ergänzung zu der metaphysischen, welche wir Hauptmann verdanken, hat. Der Durdreiklang hat überall sein ideales Recht; aber trotzdem hängt seine Wirkung von der Tonlage ab; weite Intervalle sind daher in tiefer Lage, so fern es sich nicht um Charakteristisches handelt, vorzuziehen.

Wir gehen weiter fort, zu unserer eigentlichen Aufgabe. Gegenüber den verschiedenen musikalischen Theoremen, aus denen verschiedene Consequenzen über das, was richtig oder falsch, insofern sie consequent sind und nicht gelegentlich, durch das musikalisch-empirische Gefühl getrieben, das praktisch Richtige mit Aufgebung des strengen Gedankenzusammenhangs festzuhalten suchen, sich ergeben mußten, halten wir an dem von Hauptmann aufgestellten, in seiner praktischen Verwirklichung durch Helmholtz zu modificirenden und auch sonst wohl noch in seinen Einzelheiten der genauesten Revision bedürftigen System fest und stellen die Frage, ob sich von diesem System aus nach allen Seiten hin eine feste Grenze zwischen dem Richtigen und Unrichtigen ergeben dürfte.

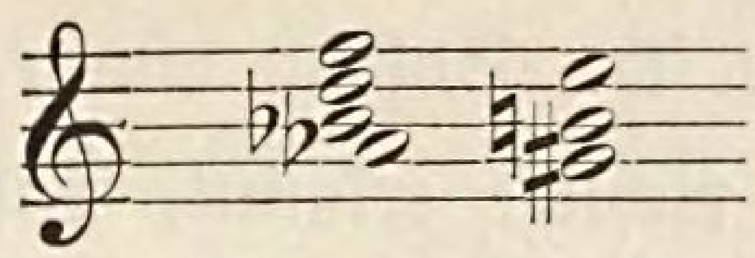
Es ist nun gewiß, daß das an sich Wahre, folgerichtig entwickelt, auch stets richtige Consequenzen ergeben wird; es folgt aber nicht daraus, daß dies sich Entwickelnde von Widersprüchen frei sein wird. Wir hatten gesehen, daß das logische Grundgesetz sich an jedem gegebenen Material der Natur desselben angemessen zu verwirklichen sucht, aber eben in der besondern Unangemessenheit eines jeden Materials liegt die Ursache der widerspruchsvollen Verwirklichung; der Gedanke findet nur in sich selber das widerspruchslose Substrat des Daseins, und nichts Einzelnes, sondern nur das Ganze der Welt ist widerspruchlos. Das Material der Musik ist nun schon darum mit Widersprüchen behaftet, weil es sich als wahre unendliche Tonleiter und als unbedingte Sicherheit des subjectiven Gehörs und darum auch in der rein von Innen heraus ertönenden Musik, welche von menschlichen Stimmen ohne alle instrumentale Begleitung hervorgebracht wird, niemals herstellen läßt. Daß es sich als äußeres Material, als eine empirisch gegebene unendliche Tonleiter, z. B. auf dem Clavier, nie verwirklichen läßt, liegt auf der Hand; aber das wesentliche Material der Musik ist das menschliche Gehör selber, und dessen Unvollkommenheiten haben wir erkannt (S. 296). Darum werden auch die Fehler, welche aus der zwölfstufigen chromatischen Skala, z. B. aus der Anwendung von chromatischen Tonleitern, die sich durch eine ganze Oktave und darüber hinaus erstrecken, aus der falschen, die Unterschiede der Töne es und dis u. s. w. unbeachtet lassenden Enharmonik hervorgehen, nie ganz verschwinden. Denn sie haben ihr gutes Recht, wenn auch nicht in der Wahrheit so doch in der Wirklichkeit der Musik, wie sie denn auch, praktisch betrachtet, oft von geringfügiger Bedeutung sind. In den Tonstücken selber ist allerdings eine unbedingte Reinheit des Styls, d. h. die neben folgerichtiger Akkordbewegung sich zur Geltung bringende Verschmelzung freier Modulation mit der Einheit der Tonart oft erreicht worden und, wie in der Abhandlung „Das

mathematische Harmonium" gezeigt worden ist, auch bei kühnster, die Phantasie des schaffenden Musikers ablenkender und verwirrender Modulation durch Rechnung erreichbar. Aber auch hier sind der Widersprüche genug vorhanden. Schon oben wurde bemerkt, daß die verschiedenen Septimen-Akkordbildungen, die mit scheinbar gleichem Recht aus der Combination der Dreiklänge sich ergeben, doch von ungleichem praktischen Werth, mitunter sogar durchaus bedenklich sind. Daß der Dreiklang in enger Lage und auf tiefsten Tönen erzeugt, unschön ist, wurde soeben erwähnt. Nun nehme man gar den Zusammenklang kleiner Sekunden, z. B. den Zusammenklang C–Des in der Contraoktave; Fälle dieser Art lassen recht deutlich die Abhängigkeit des Gedankens von dem gegebenen Material erkennen; sie sind theoretisch richtig, praktisch unerträglich, während es sich bei Andern, z. B. bei chromatischen Gängen und Aehnlichem, das die Virtuosen-Musik liebt, bei der Anwendung von bloßen Schall-Instrumenten, großer Trommel, Becken, Triangel u. s. w. gerade umgekehrt verhält. — In der Akkordbewegung verlangt der musikalische Gedanke Zusammenhang; aber es sind Sprünge, Ellipsen gestattet. Wie weit reicht das Recht derselben? Eine chromatische Folge von Sext-Akkorden beruht, streng genommen, auf Ellipsen; denn weder haben sie einen gemeinsamen Ton, noch hängen sie durch Verwandtschaft der Tonart unmittelbar zusammen, falls man nicht jedem Ton der Tonleiter gestattet, ohne Weiteres als Grundton, Quinte oder Terz jedes möglichen andern Dur- oder Moll-Akkordes zu gelten. Dagegen ist folgender Akkordgang



leicht zu begreifen — denn C-dur ist in F-moll und F-moll in Des-dur enthalten — und insofern auch die Folge von C-dur und Des-dur in der Sext-Akkord-Lage durch Weglassung des vermittelnden F-moll leicht verständlich. Unser Ohr ist an solche

Folgen längst gewöhnt. Ist nun auch die doppelte Ellipse in folgendem Beispiel



gestattet? Und doch findet sich eine solche in der „Faust-Ouvertüre“ von Richard Wagner, in der nähern Weise, daß die beiden Akkorde durch eine längere Pause von einander getrennt sind und der erste von ihnen in ganz tiefer, der andere in ganz hoher Lage gesetzt ist, wie um den Umschlag aus dem Bangen tiefster Finsterniß in die Erlösung hellsten Lichtes symbolisch anzudeuten. Man hat die Stelle auch auf andere Weise zu erklären versucht; mir scheint die obige Erklärung die natürlichste zu sein, denn der Hörer erwartet Es-dur in der Sext-Lage und wird durch die Erhöhung um einen Halbton überrascht. Sind solche zwiefachen Ellipsen gestattet und wie weit reicht dann überhaupt die Berechtigung derselben? — Mit der Akkordbewegung ist die Stimmbewegung gesetzt und damit das selbständige Recht der Melodie dem Harmonischen gegenüber. Vorhalte, durchgehende Noten und alle Reibungen des polyphonen Styls sind die nothwendigen Folgen dieses Gegensatzes. Könnten aus den Principien, welche Hauptmann aufgestellt, nothwendige Schlußfolgerungen gezogen werden, welche das Häßliche, Widerstrebende unbedingt ausschließen, ohne auf der andern Seite auch gegen wirklich Erlaubtes, Wohlklingendes und für die empirische Empfindung gut Zusammenhängendes ablehnend zu sein? Ich bezweifle es. Willkürliche Satzungen, d. h. praktisch brauchbare Regeln lassen sich ja freilich zur Genüge aufstellen, uns handelt es sich aber um das theoretisch Nothwendige.

Wäre es nun aber so, so würde es sich, wie es scheint, mit dem Hauptmann'schen System nicht anders verhalten, als mit den vorher erwähnten Systemen, insofern dieses gleich jenen an irgend einer Stelle mit der musikalischen Erfahrung in Widerspruch treten würde. Der Unterschied ist aber folgender. Die

übrigen Theoreme lassen uns gleich im Anfang in Stich, während das Hauptmann'sche sich in den Principien bewährt. Zweitens: das Hauptmann'sche System wurde auch von uns nur in dem Sinne als das richtige erkannt, daß es die Durchführung des logischen Grundgesetzes unter den Begrenzungen darstellt, welche ihm gleich aller andern Realität das musikalische Material entgegenbringt. Es kommt daher darauf an, es fortdauernd durch die sinnliche Empfindung, durch den Geschmack zu ergänzen; das Objective wird aber dadurch mehr und mehr in eine subjective Sphäre hineingerückt und wird daher aus dem allgemein Gültigen im Lauf der weiteren Entwickelung ein immer mehr Persönliches. Dies ist in der That auch der historische Verlauf.

Im Grunde ist der Widerspruch schon im Beginn gesetzt. Denn ganz abgesehen davon, daß der Durdreiklang nicht in jeder Lage sinnlich angenehm ist, auch in der günstigsten Lage hat er nur symbolische Wahrheit. Zahlen sind symbolische Vertreter für logisch qualitative Verhältnisse. Dieser im Keim enthaltene Widerspruch eben ist es, der, je weiter die Entwickelung fortschreitet, immer klaffender hervorbricht und das Schöne in Unschönes verwandelt. Wie wir die Knospe von der voll entwickelten Blume und diese von der verwelkenden, auseinanderfallenden unterscheiden, so giebt es auch in der Musik eine Periode, in der das Gesetz derselben noch nicht in seiner ganzen sinnlich schönen Entfaltung sich ausbreitet, eine zweite, in der es dieselbe erreicht und eine dritte, in der es sich zum Verwelken entschließt. Aber auch in dieser letzten ist es sein eigenes Hinausgehen über sich selbst — und nicht eine blos von Außen kommende, böswillige und frevelhafte Zerstörung, wie so oft geglaubt wird, wenngleich eine solche den Selbstauflösungsproceß hie und da zu beschleunigen vermag — es ist das Hinausgehen des Gesetzes über die Bedingungen seiner sinnlichen Realität. Das wahre musikalische System wird sich darin kundgeben, daß

es in seiner eigenen Entwickelung dem Gang, welchen die Geschichte der Musik — in ihren großen Zügen — selber nimmt, conform ist. Ganz unbestritten giebt es unzählig viele Toncombinationen — sei es gleichzeitige oder in der Aufeinanderfolge — die eben so von der natürlichen Sinnlichkeit als von dem musikalischen Verstande verworfen werden. Aber schon das äußere Material macht einen Unterschied. Dissonanzen, die am Clavier für die sinnliche Empfindung unerträglich sind, sind es mitunter, an verschiedene Orchesterinstrumente vertheilt, nicht mehr oder doch im geringeren Grade. Selbst musikalische Fehler machen mitunter, wenn sie vereinzelt auftreten, eine sonst bedeutende Composition darum noch nicht werthlos. Ich bezweifle es, daß die Akkordbewegung der letzten Takte in Löwe's phantasievoller Ballade „Der Mohrenfürst" sich in ungezwungener Weise musikalisch rechtfertigen läßt, und es wäre besser, wenn er dieselbe Energie des Ausdrucks mit andern musikalischen Mitteln erreicht hätte; aber man wird dieser Paar Takte wegen das Ganze nicht entbehren wollen. — Andere Toncombinationen giebt es, welche die Theorie vertreten kann, während sie von der Sinnlichkeit verworfen werden. Die ungebildete Sinnlichkeit verwirft bekanntlich Vieles, woran der Musiker seine Freude hat, z. B. Fugen und Derartiges, während sie wiederum oft genug nach Solchem hascht, was dem Musiker ein Greuel ist, nicht blos, weil es flach und geistlos, sondern auch, weil es musikwidrig ist. Hiervon ist hier aber nicht die Rede, sondern von Härten, welche logisch zu rechtfertigen, aber auch für die gebildete Sinnlichkeit unangenehm und nicht unvermeidlich sind. In solchen Fällen tritt der Kampf zwischen dem Gedanken und der Materie offenbar hervor. Andererseits wieder ist z. B. der Naturseptimenakkord (4, 5, 6, 7) um Vieles wohlklingender, als der richtige Dominantseptimen-Akkord (36, 45, 54, 64); jener aber ist musikalisch falsch und kann höchstens als Concession an die Sinnlichkeit geduldet werden. Auch der Moll-Dreiklang wird

von dem Naturseptimen-Akkord rücksichts des eigentlichen Wohlklangs übertroffen; aber jener hat die musikalische Gedanken-Consequenz für sich.

Was sich schlechthin nicht, sei es als Zusammenklang, sei es als Akkordfolge — unter Voraussetzung der Berechtigung von Ellipsen, Durchgängen und Vorhalten u. s. w. — aus dem musikalischen Grundgedanken erklären läßt, wird immer als falsch verworfen oder wenigstens in untergeordnete Sphären der Musik als äußere sinnliche Ergötzung verwiesen werden müssen; dagegen wird man nicht Alles, was der Gedanke zu dulden vermag, für gut gewählt halten, weil der Gedanke von der Beschaffenheit der Materie abhängig ist. Es ist hier ein sehr umfangreiches Gebiet streitiger Punkte vorhanden, auf dem man theils die Individualität sich entfalten lassen, theils aber auch den Zwang, welchen eine große und reiche Vergangenheit der Kunst-Entwickelung den Epigonen auferlegt, anerkennen muß. Je mehr die Geschichte der Kunst den schaffenden Künstler nach Außen hin treibt, in verwickeltere und entlegenere Toncombinationen hinein, um so schwieriger wird es, den musikalischen Gedanken in seiner sinnlichen Erscheinung noch wiederzuerkennen. Große musikalische Begabung und sorgfältige Gehörsbildung vermögen allerdings auch diese Schwierigkeiten zu überwinden; aber in demselben Maße, als der Genuß der Musik von diesen Bedingungen abhängt, wird auch ihre allgemein menschliche Bedeutung verschwinden.

Der Compositionslehrer wird seinen Schüler zunächst dahin zu führen suchen, daß er fehlerlos schreiben lernt, wobei er mit kleineren Aufgaben beginnt und zu Größerem allmählich fortschreitet; sodann wird er sich bemühen ihn dahin zu bringen, daß er den Sinn und die Gestaltungsfähigkeit für dasjenige sich erwirbt, was man als rund und formell abgeschlossen bezeichnen kann. Es kann nicht Aufgabe einer Aesthetik sein, hier auf Einzelnes näher einzugehen; im Wesentlichen handelt es sich auch hier um den Grundgedanken, daß aus Einem sich ein Anderes

entwickele, dieses Andere wieder zu dem Einen zurückkehre und daß der Fortgang eben sehr so ein fließender und gut vermittelter sei, als auch andererseits der Spannung, der Steigerung, des Contrastes nicht entbehre. In erster Linie wird es als Ziel des gemeinsamen Strebens zu gelten haben, daß der Schüler das Bewußtsein von den Forderungen, die an den Bau eines größeren Tonstückes gestellt werden, sich erwerbe, in zweiter Linie, daß ihm der Lehrer in demjenigen, was er selber schon mehr oder weniger bewußt will, aber noch nicht ausführen kann, hülfreich zur Hand gehe. Er lernt so mit der Zeit Kunstwerke schaffen, welche schulgerecht sind.

Er selbst, seine näheren Freunde und Verwandten, sein Lehrer endlich nehmen gewiß mehr oder weniger Antheil an allen den Versuchen, welche ihn von der ersten Unterrichtsstunde bis zur letzten geführt haben; denn wenn man Jemanden liebt, nimmt man auch an seinem Werden Antheil; für die übrige Welt haben aber Kunstschöpfungen, die nur schulgerecht sind und noch keine Individualität erkennen lassen, keine Bedeutung. Es sei aber ausdrücklich darauf hingewiesen, daß unter Umständen auch das Werden interessant sein kann; denn dieser Gesichtspunkt wird uns für die Folge bedeutungsvoll werden. Verfolgen wir zunächst die Theilnahme für den Einzelnen, die eben berührt wurde, etwas höher hinauf. Nähe des Raums und Nähe der Zeit bringen eine ähnliche Wirkung hervor. Die Zeitgenossen nehmen Antheil an den Productionen, welche der heutige Tag hervorbringt — morgen sind sie vielleicht wieder vergessen —, die Ortsangehörigen an denen ihres Städtchens, von denen in dem nächsten Krähwinkel schon keine Seele mehr Notiz nimmt. Aus dem eigentlichen Kunstleben, dieses im universellen Sinne verstanden, sind daher alle Kunstwerke auszuscheiden, die nur locale oder temporäre Bedeutung haben, oder es müßte denn im Localen oder Temporären etwas enthalten sein, was nur an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit hervorgebracht werden konnte und eine wesent-

liche Seite des Begriffs der Kunst ausmacht. Außerordentlich gering ist im Vergleich mit dem Geschriebenen, Gedruckten und zur Aufführung Gebrachten die Zahl derjenigen Tonschöpfungen, welche schließlich in einer wissenschaftlichen Behandlung der Kunst, und sei es die umfassendste, zur Berücksichtigung kommen; und ihre Auswahl hängt von der formell fertigen Gestaltung und von der Individualität, die sich darin zu erkennen giebt, ab.

Dieser Begriff der Individualität ist aber ein sehr streitiger und das Urtheil darüber häufig genug durch subjective Zufälligkeiten getrübt. Als Mendelssohn gegen das Ende seines Lebens mit dem „Elias" auftrat, fanden nicht Wenige darin eine Abschwächung der Kraft dem „Paulus" gegenüber, während heute die entgegengesetzte Ansicht die allgemeiner verbreitete sein dürfte. Die Ursache lag darin, daß der „Paulus" von den vorhergegangenen Leistungen auf dem Gebiet des Oratorienstyls sich viel auffälliger unterschied, als der „Elias" vom „Paulus", und daher auf die Zeitgenossen relativ zündender wirken konnte; für die später Lebenden ist dieser Umstand gleichgültig, und wer beide Werke zugleich kennen lernt, wird wohl ohne Frage, wenn er nicht gerade eine besondere Geistesverwandtschaft mit dem jugendlich knospenden Mendelssohn hat, dem „Elias" den Vorzug geben, der zu der Liebenswürdigkeit und gemüthvollen Anmuth des Styls die größere männliche Kraft und eine gereiftere Fähigkeit für den dramatischen und charakteristischen Ausdruck hinzubringt. Aehnlich verhält es sich, wie uns scheint, mit Seb. Bach's beiden Passionsmusiken. Der Gradunterschied zwischen der jüngern Johannes- und der spätern Matthäus-Passion ist nicht ein so bedeutender, als die Gegenwart anzunehmen geneigt ist. Die Ursache liegt aber auch hier wieder darin, daß die Matthäus-Passion viel früher dem heutigen Publikum bekannt geworden ist, als die Johannes-Passion. Gerade Bach's Tonschöpfungen beweisen es ferner, daß Kunstwerke lange vergessen und von Neuem wieder in den Vordergrund gehoben werden können; man kann
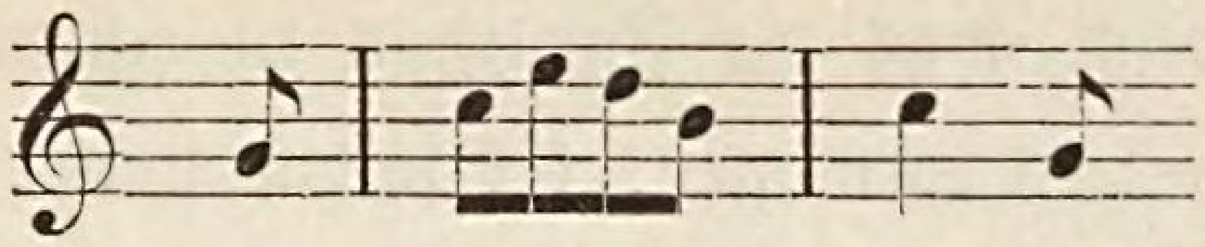
von Bach geradezu behaupten, daß er in seinem ganzen Umfange erst ein Jahrhundert nach seinem Tode der künstlerischen Welt geschenkt und seiner mehr oder weniger localen und temporären Bedeutung entrissen wurde. Wir sehen daran, daß die Geschichte die Fehler der Vergangenheit zu verbessern im Stande ist und daß das individuell Bedeutende nicht immer im ersten Augenblick erkannt oder wenigstens nicht immer nach seinem vollen Recht gewürdigt wird.

Es ist sehr schwer, ja scheinbar unmöglich, die Individualität durch ganz bestimmte Kennzeichen gewissermaßen mathematisch zu beweisen. Namentlich Zeitgenossen und unter ihnen wieder die rivalisirenden sind es, welche, wenn sie über einander urtheilen, den größten Mißgriffen des Urtheils ausgesetzt sind. Etwas unbedingt Neues wird, namentlich in neuerer Zeit, welche so viele Möglichkeiten bereits erschöpft hat, bei Künstlern, die nicht das Verwegenste wagen, selten zu finden sein, weder in den Harmonieen, noch in der Modulation, noch in der Bildung der Melodie u. s. w., auf die eigenthümliche Verwendung des allgemein zugänglichen Materials wird sich in der Regel die Individualität beschränken. Fast allein Richard Wagner mag, wenn auch nicht ohne die Bedenken, die sich auf die Reinheit seiner Tonkunst beziehen, als bemerkenswerthe Ausnahme gelten. Die Zeiten, wo ein Monteverde zum ersten Mal den Dominantseptimen-Akkord gebrauchen konnte, sind vorüber. Andererseits begründen selbst Aehnlichkeiten der Melodie noch nicht den Vorwurf mangelnder Individualität. Was kann z. B. ähnlicher sein, als die Anfänge der Baßarie aus den „Jahreszeiten" „Schon eilet froh der Ackersmann" und des Allegrosatzes in dem Terzett aus dem „Barbier von Sevilla" zwischen Rosine, Almaviva und Figaro, und doch wird sich auch die letztere Melodie durch ihre kleinen Abweichungen als eine charakteristisch bestimmte vertheidigen lassen. Zwei der gefühlvollsten und beliebtesten Lieder von Schumann: „Schöne Wiege meiner Leiden" und „Du meine Seele, du mein Herz"
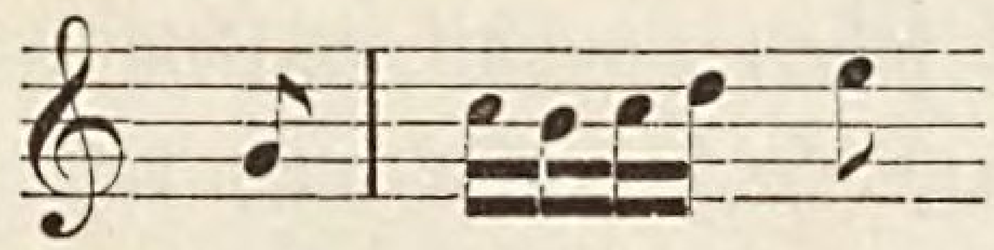
fangen sehr ähnlich an; dennoch genügen die vorhandenen rhythmischen und melodischen Abweichungen, so wie die andersartige Clavierbegleitung — dort ruhiger in sich wogend, hier leidenschaftlicher emporwallend — um beiden Stücken eine verschiedenartige Individualität aufzuprägen. Ohne Zweifel erinnert das Hauptthema des Tannhäuser-Marsches an das Allegro-Thema der Agathen-Arie („Freischütz"); trotzdem würde nur ein unerbittlicher Reminiscenzenjäger, deren es zum Unheil der Musik so viele giebt, Wagner daraus den Vorwurf mangelnder Originalität machen können. Denn gerade diese Reminiscenzenjagd ist es, die in der Gesangmusik den Sinn für das natürlich Ausdrucksvolle, in der Instrumentalmusik den Sinn für Entwickelung aus einfachen Voraussetzungen verdirbt. Keinem Historiker fällt es ein, unzweifelhafte Thatsachen zu fälschen oder wegzulassen, um originell zu sein, keinem Philosophen, Unwahres als wahr zu behaupten der Neuheit wegen; aber in der Musik hält man es für erlaubt, die Schönheitsverhältnisse zu verunstalten, um die Welt mit nie Dagewesenem zu überraschen.

Große Meister vermögen freilich auch in dem Einfachsten noch individuell zu sein. In den Liedern schlichtester Art, z. B. in denen, welche Weber geschrieben, wird man seine Individualität noch finden. Nichts kann volksthümlicher und elementarer sein, als das Brautlied im „Freischütz" und doch, wie bestimmt unterscheidet sich dasselbe von Stücken ähnlicher Art, welche Mozart geschrieben! Man vergleiche es z. B. mit dem C-dur-Satz im dritten Akt des „Figaro", mit dem die Landleute Figaro und Susanne bei ihrer bevorstehenden Hochzeit beglückwünschen. Die Situation ist eben so verwandt, als die einfache Schönheit der Melodie von gleichem Zauber; nur etwas vornehmer, dem allgemeinen Schönheitsideal näher stehend ist Mozart's Melodie, während diejenige Weber's naturwüchsiger, volksthümlicher ist. Im Hause des Försters können sich ja auch die Dorfmädchen
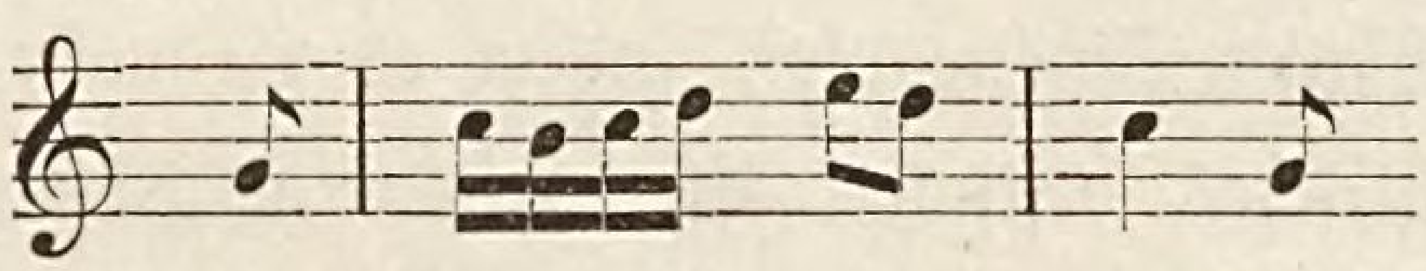
mehr ihrer rusticalen Eigenart überlassen, als in dem des Grafen. Die ersten zwei Takte der Figaro-Melodie lauten nun so:



Auch diese Melodie geht zunächst zur großen Terz hinauf, wie die des Jungfernkranzes:



Aber die Terz steht das eine Mal auf gutem, das andere Mal auf schlechtem Takttheil, tritt also dort dreister hervor, während sie hier bescheiden auftritt, um sich in runder Wellenlinie sofort wieder zur Tiefe zurückzuwenden. Sie wiederholt sich sodann im Jungfernkranz, womit der Eindruck des Kecken, Freien noch verstärkt wird; aber freilich ist es die vermittelnde, milde Terz, welche so in den Vordergrund tritt, nicht etwa die herbe Quint; dadurch ist dem mädchenhaft Lieblichen ebenfalls sein Recht gewahrt. Wäre nun aber die Weber'sche Melodie in folgender Weise weiter geführt worden,



so würde sie hinsichts ihres Charakters der Mozart'schen schon viel näher stehen; denn der rhythmische Einschnitt, der mit der Terz gemacht wird, und die Wiederholung des Motivs wäre vermieden; aber die Betonung der Terz und die etwas lebhaftere rhythmische Bewegung, welche durch die Sechszehntheilnoten hervorgebracht wird, würde geblieben sein. Wir verfolgen das Beispiel nicht weiter; denn, wie man sieht, ist es sehr umständlich, die Ursachen herauszuspüren, weshalb auch nur zwei Takte einer Melodie einen bestimmten charakteristischen Eindruck hervorbringen. Man wird danach begreifen, wie schwierig dies bei einem größern Tonstück ist, wenn nun auch die Modulation, die Harmonie, die charakteristische Bewegung der begleitenden Nebenstimmen, die Instrumentation u. s. w. in Betracht gezogen wird. Hier coinci-

diren die verschiedenartigsten Gesichtspunkte, bald sich steigernd, bald wieder hemmend und begrenzend; und nur eine allseitige Analyse würde dem, was die Intuition in einem Augenblick erfaßt, conform zu sein vermögen. Es sollen später noch speciellere Bemerkungen über diesen Gegenstand mitgetheilt werden; vorläufig sei erwähnt, daß das rein Schöne bei minutiösen Untersuchungen dieser Art sofort zunächst verschwindet, statt seiner dagegen das Charakteristische — also auch das Ausdrucksvolle — hervortritt und daß sich dann erst durch Vergleichung des Charakters, welcher sich an einem gegebenen Tonstück oder einer Melodie bei näherer zergliedernder Betrachtung findet, mit den möglichen Charaktereigenschaften, welche der Musik sonst innewohnen können, der Antheil, welchen die Musik am Schönen hat, erkennen und bestimmen läßt.

Zunächst nun, um wieder zum Allgemeinern zurückzukehren, sei wiederholt an das oft Gesagte erinnert, daß jedes Tonstück entweder im geraden oder ungeraden Takt steht und daß damit von einem einzelnen Tonstück die Möglichkeit ausgeschlossen ist, daß es ein absolut Schönes sei, indem es vielmehr zunächst als ein charakteristisches bestimmt ist. Für ein größeres Tonstück, das mehrere Sätze von verschiedener Taktart in sich enthält, fällt natürlich diese Beschränkung weg und es ist denkbar, daß ein solches sich als ein die verschiedenen Charaktere der Musik in sich harmonisch vereinigendes erweisen lasse. Denn schon in Bezug auf das Tempo läßt sich erkennen, daß wenn etwa der 180ste Theil einer Minute als schnellstes und der 50ste als langsamstes zu Grunde liegendes Zeitmaß gelten würde (χρόνος πρῶτος), der 115ste (also ♩ = 115) als die mittlere, der menschlichen Zeitauffassung angemessenste Grenze bestimmt werden könnte. Hier, was das Zeitmaß betrifft, ist es eben das Mittlere (Moderato), worin sich der Gegensatz des Schnellen und Langsamen aufhebt. Denken wir uns nun, um auch den Gegensätzen ihr Recht zu lassen, innerhalb eines Tonstücks, einer Sonate etwa in vier

Sätzen, den ersten und vierten im geraden Takt, den ersten Allegro moderato, den vierten Allegro vivace, den zweiten und dritten im ungeraden Takt, jenen als Scherzo oder Menuett, diesen als Adagio oder Andante, so würden wir, was Zeitmaß und Takt betrifft, den Versuch gemacht haben, ein Tonstück zu construiren, das einigermaßen unter den Begriff des reinen, d. h. des bedeutungslosen Schönen zu subsumiren wäre. Wenn nun dazu ein angemessener Wechsel von Höhe und Tiefe käme, von forte und piano, eine geschickte Vertheilung maßvoller Klangfarben, von Consonanzen und Dissonanzen, Harmonie und Polyphonie, Einheit und Wechsel der Tonarten, so würde damit das Ideal der Schönheitstheoretiker erreicht scheinen. Es ist aber leicht zu sehen, daß das blos Mittlere noch nicht das wahrhaft Zusammenfassende ist, sondern daß das Mittlere erst dann diese Totalität ist, wenn es die Kraft hat, sich auch zu den Gegensätzen zu entschließen und aus ihnen zu sich zurückzukehren. Beispiele werden dies deutlicher machen. Man hat das Recht, Schubert darum als den Gipfelpunkt in der Geschichte des deutschen Liedes zu bezeichnen, weil er die drei Perioden desselben in sich vereinigt. Nicht nur eine Anzahl seiner Jugendlieder, sondern auch manche seiner spätern, z. B. „Das Haideröslein", gehören der einfachsten deutschen Lyrik an, insofern wenigstens, als wir darunter die seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts datirende Periode der Lyrik verstehen, andere — namentlich in der „Winterreise" — nähern sich bereits dem charaktervollen, nach individuellstem Ausdruck strebenden Styl Schumann's und der Späteren; mit seinen bedeutendsten Schöpfungen steht er in der Mitte, so Anfang und Ende gewissermaßen in sich zusammenschließend, als Beherrscher des gesammten Gebiets. In ähnlicher Weise finden wir in Mozart's Opern neben dem Einfachsten, wie es z. B. dem Papageno, theilweise auch der Pamina, den drei Damen u. s. w. zugetheilt ist, die Berührung der tiefsten Mysterien der Musik, wie im Finale des „Don Juan", in dem Gesang der

geharnischten Männer, in den unerreichten Ensemblesätzen, in der kühnen Zusammenbringung des Tragischen und Komischen, als herrschend aber den eigentlich schönen Styl, der immer vornehm und gefühlvoll, klar und tief, melodisch schön, harmonisch und polyphon reich und bedeutungsvoll ist. Ebenso würde Beethoven als Gipfelpunkt der Instrumentalmusik zu bezeichnen sein, insofern er die drei verschiedenen möglichen Style beherrscht und in dem ersten am anmuthigsten, in dem dritten am erhabensten, in dem mittlern am schönsten ist.

Der Grundgegensatz innerhalb der Schönheit, für die Musik nur als eine Mehrheit von Sätzen darstellbar, ähnlich wie in Plastik und Malerei, oder in der Poesie, wo auch nur eine Gruppe von männlichen und weiblichen Gestalten uns die ganze Schönheit zu versinnlichen vermag, ist überhaupt, wie schon an den Taktarten erhellt, das Schwere und Leichte, das sich in seinen weitern Steigerungen am passendsten wohl als Erhabenes und Anmuthiges bezeichnen läßt. Vischer's Gegensatz des „Erhabenen" und „Komischen" hat etwas Schiefes. Denn das Komische stellt Jedermann dem Tragischen gegenüber. Nun führt aber das Erhabene und Anmuthige zu einer weitern Theilung. Jedes von Beiden kann als ein in der Identität mit sich Beharrendes oder als ein durch den Widerspruch Hindurchgehendes gesetzt werden, wie denn etwa eine Messe von Palestrina als ein relativ widerspruchsloses, das Crucifixus in Bach's H-moll-Messe als ein durch den Widerspruch hindurchgehendes Erhabenes, das Duett zwischen Fiordiligi und Dorabella im Anfang von »Così fan tutte« als ein widerspruchsloses Anmuthiges, das erste Finale derselben Oper als ein durch den Widerspruch hindurchgehendes bezeichnet werden kann. Der Widerspruch aber innerhalb des Ernsten und Erhabenen ist das Tragische, der Widerspruch innerhalb des Kleinen und Anmuthigen das Komische. Niemand lacht über Widersprüche, die er ernst nimmt; nur wenn sie nichts oder wenigstens für ihn nichts zu bedeuten

haben, nur wenn sie sich auflösen, indem sie da sind, rufen sie Lachlust hervor. Nun hängt es allerdings von der Bildung des Individuums ab, ob ein Widerspruch tragisch oder komisch genommen wird. Rohe Naturen lachen über Störungen, die ernst genommen werden müßten, während verweichlichte und kleinliche über Solches jammern, das sie scherzhaft zu nehmen verpflichtet wären. Diese subjective Seite ist eben mit dem Gegensatz des Tragischen und Komischen emporgewachsen und tritt im Leben, wie in der Kunst, häufig genug hervor; der Künstler arbeitet aber für ein Publikum, das er sich als ein ihm einigermaßen gleichartiges vorstellt, und dadurch gewinnt der für das Komische und Tragische so bedeutungsvolle quantitative Unterschied des Anmuthigen und Erhabenen objectiven Halt.

In den Steigerungen des Schweren und Leichten zum Erhabenen, anmuthig Tändelnden, Tragischen und Komischen liegt eigentlich aller charakteristische Inhalt der Musik umschlossen. Denn aus den Gradunterschieden desselben und aus den unendlich verschiedenen Mischungen folgt jegliche Art von Individualität, wie aus Lust und Leid, ihren Mischungen und Steigerungen jede Art der Empfindung. Leid und Lust ist in Mozart's G-moll-, wie in Beethoven's C-moll- und in der neunten Symphonie, aber in einer immer weiteren Steigerung nach der Seite des Erhabenen hin.

Diese allgemeinen Unterschiede nun gehören wohl jeder Zeit und jedem Orte an, wo es überhaupt Tonkunst giebt, ja fast auch jeder einzelnen Individualität; selbst Tonsetzer, die überwiegend der ernsten Seite zugewandt waren, wie etwa Gluck, haben gelegentlich auch Komisches geschrieben, z. B. die Operette „Der betrogene Kadi"; sogar von Bach haben wir eine Kaffeecantate und Aehnliches. Was indeß die einzelne Persönlichkeit betrifft, so mag es ja immer sein, daß auch Individualitäten angetroffen werden, welche nur der einen oder der andern Seite zugewandt waren. Die Unterschiede der einzelnen

schöpferischen Persönlichkeiten liegen überhaupt in viel individuelleren Zügen, in der Beschränkung auf einzelne von den unübersehbar reichen Mitteln des Rhythmus, der Harmonie und der Melodie und vorzugsweise in der besondern Vertheilung und Anordnung derselben; über den einzelnen Persönlichkeiten stehen aber noch diejenigen Charakterbestimmungen, die von Raum und Zeit abhängen, die großen nationalen und die großen historischen Unterschiede. Daß in der Geschichte der Musik eine allmähliche Entwickelung von dem Einfachen zum künstlich Verschlungenen und Schwierigen stattfinden muß, liegt schon darum auf der Hand, weil dies der allgemeine menschliche Entwickelungsgang ist; da sich derselbe zunächst aber bereits in der Studirstube vollzieht, so kann es wohl vorkommen, daß in den Werken, welche ein Tonsetzer in die Oeffentlichkeit gelangen läßt, eine solche Steigerung nicht wahrnehmbar ist oder daß nach einem höheren Aufschwung eine Ermattung und eine genügsame Rückkehr zu Geringerem eintritt; bei Andern aber, z. B. bei Beethoven, ist diese Art der Entwickelung in geradezu mustergültiger Weise zu beobachten. Von dem Einfachen, Mittlern geht die Entwickelung der Künste aus und breitet sich immer weiter in das Gegensätzliche aus. Der gerade und ungerade Takt, als coordinirt, haben so lange existirt, als die taktmäßige Eintheilung der Musik überhaupt, eben so das langsamere und schnellere Tempo; dagegen sind die Steigerungen zum langsamsten und zum schnellsten Tempo eben so unzweifelhaft späteren Ursprungs, wie die Steigerungen zur äußersten Tiefe und Höhe, zu immer reicheren Klangschattirungen, zu äußersten Graden von piano und forte, die wir ja noch heute als ein historisch sich Entwickelndes erlebt haben und weiter bis zur äußersten Grenze hin erleben werden. Eben so verhält es sich mit den Steigerungen der Dissonanzen und des künstlich polyphonen Styls.

Doch tritt hier ein anderes Moment hinzu. Wenn wir als das Princip der Musik zunächst den Takt, sodann, rücksichts

der Tonhöhen-Verhältnisse, den Dur-Dreiklang gesetzt haben, so mußten wir doch hinzufügen, daß damit die wahre, eigentliche Geschichte der Musik begönne und daß dieser Geschichte eine mehrtausendjährige vorangeht. Man würde dieselbe, insofern sie die Harmonie nicht besaß, als eine Vorgeschichte bezeichnen können; daß aber die griechische Musik in derselben Weise zu deuten sei, dagegen spricht eine außerordentlich wichtige Thatsache. Wir wissen, wie Unvergängliches die Griechen in der Sculptur und Poesie geleistet haben, auf einer wie hohen Stufe namentlich ihr Drama als Totalität aller Künste stand; und wenn wir nun bei ihren größesten, für alle Folgezeit, ja selbst für die unmittelbare Gegenwart noch grundlegenden Philosophen, bei Plato und Aristoteles, eine Bevorzugung der Musik vor allen übrigen Künsten nicht nur in Rücksicht auf den Genuß, den sie gewährt, sondern auch rücksichts ihres sittlichen Einflusses finden, so können wir unmöglich glauben, daß diese Kunst auf einer so niedrigen, als bloße Vorgeschichte zu bezeichnenden Stufe gestanden habe. „Man lerne an ihr," so sagt Aristoteles, „sich auf richtige Weise zu freuen" und an einer andern Stelle „sie sei die am meisten ethische unter allen Künsten." Die Tonarten unterscheidet er in „direct ethische" und in „aufregende", welche aber gerade dadurch, daß sie aufregend wirken, eine „Beruhigung" und „Reinigung" hervorbringen; und da die meisten Menschen, so fügt er hinzu, wenn auch in verschiedenem Grade, einer solchen durch Aufregung vermittelten Reinigung bedürftig sind, so sind auch diese Tonarten zu rechtfertigen, denn sie wirken wie eine „Heilung." Leider vermögen wir uns nun bis auf den heutigen Tag keine deutliche Vorstellung von der griechischen Musik zu machen. Selbst Westphal, der unermüdliche philologische Ergründer griechischer Rhythmik, der in früherer Zeit auch über das eigentlich Melische zu sicheren Ergebnissen zu kommen hoffte und den Griechen eine reichere Harmonik zuschrieb, als man vor ihm für zulässig angenommen hatte, giebt neuer-

dings zu, daß wir über das Melos durchaus nichts wissen, wenn er auch daran festhält, daß sie zwei- und dreistimmige Musik gehabt haben. Vielleicht würden Instrumente, wie man sie in neuerer Zeit anfertigt, harmoniumartige mit genauester Abstimmung kleinster Intervalle, im Stande sein die griechische Musik nochmals zu erzeugen. Die griechischen Theoretiker haben die genauesten Zahlbestimmungen für die bei ihnen gebräuchlichen Intervalle uns hinterlassen; diese Intervalle neu zu erzeugen, würde keine Schwierigkeit bereiten. Nicht nur das Komma besitze ich selber auf meinem 36 Töne in der Oktave enthaltenden Harmonium, sondern auch die berüchtigten Vierteltöne vermag ich auf demselben zu Gehör zu bringen; mein anderes, oben erwähntes Instrument (S. 293) erzeugt aber, wie bereits bemerkt wurde, noch viel kleinere, mit mathematischer Sicherheit zu bestimmende Tondifferenzen. Es müßte sich Jemand finden, der, mit solchen Instrumenten versehen und mit hinreichender musikalischer Anlage begabt, das theoretische Studium mit der praktischen Nachbildung zu verschmelzen unternähme; denn wir dürfen die Hoffnung nicht aufgeben, auch dieses Problem historischer Forschung endlich zulösen. Ambros leitete die Unmöglichkeit, daß die griechische Musik Harmonie besessen, u. A. daher ab, daß sie anstatt der reinen Terz (4:5) die pythagoräische (64:81) in Gebrauch hatte, welche letztere in der That, weil von der Consonanz erheblich abweichend, für einen guten Dreiklang unbrauchbar ist. Nun findet aber Westphal, daß die griechischen Musiker sich um die Zahlbestimmungen der Pythagoräer gar nicht sonderlich gekümmert, sondern im Wesentlichen unsere temperirte Skala besessen haben; verhält es sich so, so würde Ambros' Argument hinfällig geworden sein. Die Akten über alles dieses scheinen aber noch lange nicht geschlossen. Ursprünglich hatten auch nach Westphal die Griechen einfach melodische Musik, und an diese schloß sich eine Periode der Zwei-, sodann der Dreistimmigkeit. Daß diese aber mit unserer har-

monischen Musik identisch gewesen sei, behauptet er selber nicht, wie denn auch diese Möglichkeit schon durch die enharmonischen und chromatischen Skalen mit ihren den Halbton in höchst complicirter Weise noch weiter eintheilenden Tonstufen ausgeschlossen ist. Wir müssen uns daher vorläufig bei der Annahme beruhigen, daß die Griechen in der diatonischen Tonleiter ein Material besaßen, aus dem sie viele bedeutungsvolle Melodieen, welche die Begeisterung ihrer großen Philosophen für die Tonkunst rechtfertigten, zu gestalten vermochten; daß aber ihre Unkenntniß der reinen Terz und des darauf beruhenden Dreiklangs sie zu melodischen und polyphonen Erweiterungen führte, welche, wie sie eine dauernde Berechtigung nicht in sich selber besaßen, so auch faktisch dem Untergang verfallen sind. Ist etwas Vernünftiges und Wahres dabei gewesen, so wird es sich vermittelst unserer heutigen Instrumente zum zweiten Male erzeugen lassen; es wird auch, so abweichend es von unserer Musik immer sein möge, verstanden werden; denn der wissenschaftliche Forschergeist der neueren Zeit ist universell genug, um nichts Menschliches von sich abzulehnen; die Zeit der endgültigen Feststellung auch dieser Sache ist daher wohl noch zu erhoffen.

Nun hatte sich die griechische Musik in das Mittelalter hinein als kirchliche Weise weiter fortgesetzt, und als nun an der Grenzscheide des Mittelalters und der neuern Zeit aus den jahrhundertlangen mühevollen Versuchen, die Grundlagen des mehrstimmigen Satzes zu gewinnen, der Dreiklang lichtstrahlend hervorbrach, ergab sich als Signatur der zunächst folgenden Periode die D u r c h d r i n g u n g des melodischen und harmonischen Princips auf Grundlage der kirchlichen Melodie, des Cantus firmus und des zum Choral umgebildeten deutschen Volksliedes. Frühzeitig trat es hervor, daß der Sinn der Italiener mehr auf fließende Melodik, leichtverständlichen harmonischen Bau und sinnliche Schönheit gerichtet war, während der Deutsche nach individueller Melodie und charakteristischem Ausdruck strebte

und, um diesem Bedürfniß zu genügen, auch das Harte und Herbe in Stimmführung und Zusammenklang nicht scheute; aber selbst die charaktervolle Melodik eines Seb. Bach hielt — mit wenigen Ausnahmen — immer noch an den strengen Fesseln fest, welche das Gewebe der andern Stimmen der Hauptmelodie auferlegte, den Sinn des Hörers nach Innen und in die Tiefe lenkend. Schon dadurch, daß der einstimmige Satz in einen vielstimmigen verwandelt wurde, war die erste Periode die der kirchlichen Musik. Eine unbegleitete Melodie erscheint als Ausfluß der einzelnen Persönlichkeit, der Subjectivität; eine zusammenklingende Mehrheit von Stimmen stellt, äußerlich betrachtet, mindestens eine Vielheit von Personen dar und ist, symbolisch gedeutet, Ausdruck der objectiven Subjectivität, der absoluten Persönlichkeit, der göttlichen Idee. Wenn es das Wesen des Protestantismus ist, zu einer möglichst innigen Durchdringung des Herzens mit der als göttlich vorgestellten Persönlichkeit zu gelangen, während der Katholicismus die göttliche Welt dem Bewußtsein des Menschen durch den äußern Schein des Herrlichen zu vermitteln sucht, so mußte es dem Protestantismus um eine innigere Melodik, dem Katholicismus um eine reinere Formschönheit zu thun sein; als Hauptvertreter dieses Gegensatzes finden wir in der Musikgeschichte Seb. Bach und Palestrina. Es kommt uns, indem wir davon Notiz nehmen, aber nicht auf die historische Thatsache an, sondern auf das Erkennen der innern Nothwendigkeit, nämlich auf die Einsicht — daß erstens die früheste Periode der harmonischen Musik die kirchliche sein mußte, ferner, daß der Gegensatz zweier Richtungen, von denen die eine mehr dem Einfachen, Durchsichtigen, die andere mehr dem Individuellen, Charaktervollen und künstlicher Gefügten huldigte, nothwendig damit verknüpft war. Alle Kunst ist nur Kunst dadurch, daß sie das Ideal zur Darstellung bringt; das Ideal aber als solches, das unbedingte Ideal ist Gott. Ferner führte die Vielstimmigkeit, wie wir sahen, durch sich selber in

ganz besonderer Weise zur Darstellung der ewigen, absoluten Persönlichkeit. Endlich nöthigten die Anfänge vielstimmigen Gestaltens zu langsameren, feierlicheren, gemessenern Versuchen; als natürliche Träger des so Gestalteten ergaben sich auch von diesem Standpunkte aus die menschliche Stimme und verwandte Instrumente; es war die Periode des kirchlichen A-capella-Gesangs. Wenn ferner alle Kunst, wie oben entwickelt wurde, Darstellung des Vernünftigen auf Grundlage der sinnlichen Anschauung ist, so wird die eine Individualität mehr dem sinnlich Anschaulichen, die andere mehr dem innerlich Vernünftigen zu folgen geneigt sein, und diese Individualitäten finden wir denn sofort auch in den Anfängen der Geschichte moderner Musik, als nationale Individualitäten, als Italiener und Deutsche. Um zunächst bei den nationalen Individualitäten einen Augenblick zu verweilen, so sind es bekanntlich vorzugsweise Italiener, Deutsche und Franzosen, die als Träger der modernen Musik hervortreten. Die Spanier haben geringe Bedeutung, die Engländer treten mehr durch ihre Liebe zur Musik, als durch eigene schöpferische Leistungen erwähnungswerth hervor, Dänen und Schweden stehen zu der deutschen Richtung in einem ähnlichen Verhältniß, wie die Spanier zu der italienischen, keineswegs bedeutungslos, aber doch nur so weit hervortretend, als eine geringe individuelle Eigenthümlichkeit dies zu sein vermag; die Slaven endlich — und zwar vorzugsweise Polen, Czechen und Russen — fangen erst seit einem halben Jahrhundert an, sich in ihrer Eigenart zu regen. Italiener, Franzosen und Deutsche hat man nun oft als die Träger je des melodischen, rhythmischen und harmonischen Princips von einander unterschieden. Es liegt etwas scheinbar Richtiges darin; denn wer könnte leugnen, daß die Deutschen reicher in der Harmonie sind, als Italiener und Franzosen, wer könnte den Italienern den ganz Europa oft allzu überschwenglich berückenden Zauber ihrer Opernmelodieen absprechen, wer endlich den Einfluß übersehen, den die Franzosen

durch den Sinn für charaktervolle Rhythmik auf die Entwickelung des eigentlich Dramatischen in der Geschichte der Oper gehabt haben? Auf der andern Seite aber erscheinen die drei genannten Völker nicht als gleichmäßig begabt für die Musik, sondern die Deutschen als die unbedingt begabten, die Italiener und Franzosen als in ihrer Anlage nur bis zu einer gewissen Grenze reichend. Nicht blos im Harmonischen, sondern auch im Melodischen und Rhythmischen sind die Deutschen allen andern Völkern gegenüber die eigentliche Nation der Tonkunst; Franzosen und Italiener können die höchsten Gipfel dieser Kunst, wie schon aus ihren relativ geringfügigen Leistungen in der Instrumentalmusik hervorgeht, überhaupt nicht erreichen. Aber insofern auch geringere einzelne Persönlichkeiten gerade durch die Schranke ihres Talents zu werthvollen Leistungen gelangen können, die ihnen ganz eigenthümlich sind, so haben auch die Italiener und Franzosen gerade dadurch eine bleibende Bedeutung für die Kunst. Auch die Deutschen haben eine solche Schranke, aber sie können die ihrige leichter überwinden, als Italiener und Franzosen, und eben in dieser Fähigkeit, über ihre angeborene Neigung zum innerlich Träumerischen und Grübelnden hinausgehen zu können, wie das Händel, Mozart und Spätere nach ihnen thaten, liegt ihre universale, kosmopolitische Begabung. Franzosen und Italiener, jene mit ihrem Talent für das Pikante und Contrastirende, diese mit ihrem Sinn für melodische und sinnliche Schönheit, stehen den Deutschen als Warnungszeichen da, in den labyrinthischen Verschlingungen des Stimmgewebes nicht den einheitlichen Faden, in der träumerischen Innigkeit des Gemüths nicht die wache Bestimmtheit zu verlieren; beachten sie diese Warnungszeichen, so vermögen sie das Höchste zu erreichen, sie allein. Von Natur sind also die Italiener vorzugsweise für das Einheitliche, die Franzosen für das Mannigfaltige begabt und repräsentiren so die beiden entgegengesetzten Seiten der Kunstgestaltung; die Deutschen sind das synthetische Volk, als

solches aber der Gefahr ausgesetzt, im Chaotischen stehen zu bleiben. — Kehren wir nach dieser Abschweifung über den Zusammenhang, in welchem die für die Geschichte der Musik entscheidenden Nationalitäten mit der Idee dieser Kunst stehen, zu dem historischen Gefüge zurück. Später, als die kirchliche, entwickelte sich auf der Grundlage der Harmonie und lange noch an die strengen Fesseln der Kirchenmusik gebunden, die weltliche Musik. So weit unsere Kenntniß reicht, errang das weltliche Lied — das Madrigal — die freiesten und kühnsten Ausdrucksformen zuerst in England (im 16. und 17. Jahrhundert), das allem Anschein nach niemals später eine so reale Bedeutung für die Geschichte der Musik gehabt hat, als in jenem Zeitalter; die Ursache davon liegt wahrscheinlich darin, daß das englische Volk sich unter allen europäischen am frühesten von dem beherrschenden Einfluß der Kirche frei gemacht hatte, denn auch in Deutschland hatte der religiöse Geist nur eine reinere und deshalb eigentlich noch strengere Form gewonnen, während er in England dem politischen Unabhängigkeitssinn, dem Individualismus des angelsächsischen Stamms hatte weichen müssen. — In dem Maße nun, in welchem die weltliche Musik sich entwickelte, bildete sich der sogenannte freie Styl aus, der eigentlich alle Formen umfaßt, von der unbegleiteten Melodie bis zum strengsten mehrstimmigen Satz. Daß im Großen und Ganzen die Geschichte dieses freien Styls eine fortschreitende Entwickelung vom Einfachen, Mittleren zu immer weiter Ausschreitendem ist, wird man leicht gewahr werden, wenn man die Koryphäen der noch die heutige Gegenwart beherrschenden Musik — mit Ausschluß Seb. Bach's, der als Schlußstein der eigentlich kirchlichen Periode zu gelten hat — in historischer Reihenfolge mit einander vergleicht: Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. bis in die neueste Zeit, bis auf Richard Wagner und Brahms. Im Großen und Ganzen kann eben nur dasjenige, was der begriffliche Anfang der Musik ist, ihr historischer Anfang und

nur dasjenige, was ihr begriffliches Ende ist, ihr historisches Ende sein. Nur ist dabei zu berücksichtigen, daß eben so sehr, wie im Leben des Einzelnen unvermittelte Sprünge, Irrthümer und Abweichungen von dem strengen Entwickelungsgang, welchen die Sache verlangt, vorkommen, so auch im Leben der Menschheit. Die Geschichte in ihren Einzelheiten ist nur empirisch erkennbar; das begrifflich Nothwendige ist aber der rothe Faden, der hindurchgeht.

Es mag gestattet sein, diese Betrachtungen noch einen Schritt weiter zu führen. Sie sind in Bezug auf das Einzelne, das sie enthalten, kein wesentlicher Bestandtheil unserer Darstellung des Musik-Aesthetischen; für dieses hat nur der eine Grundgedanke Bedeutung, daß die Idee der Musik sich voll und ganz allein in ihrer Geschichte zu verkörpern vermag und daß der Gang der Geschichte im Wesentlichen gar nicht anders, als im Einklang mit dem Begriff der Sache selber, sich zu entwickeln im Stande ist; bevor also etwa eine neunte Symphonie geschrieben werden konnte, mußten verschiedene andere Beethoven'sche, vor diesen Mozart'sche und Haydn'sche, vor Schumann's Liedern Schubert'sche u. s. w. geschrieben sein. Daß aber nach „Don Juan" und „Figaro's Hochzeit" noch ein „Titus" und »Così fan tutte« nothwendig gewesen seien, wird man nicht behaupten können. Und so mischt sich in das Objective und begrifflich Nothwendige das Zufällige unaufhörlich hinein.

Wir unterscheiden als Hauptgattungen der Musik die reine Vokalmusik, die Instrumentalmusik und die begleitete Vokalmusik. Da die letzte dieser drei Formen die beiden ersten zu ihrer Voraussetzung hat, so scheint es wie für den einzelnen Musiker, so auch für die Geschichte der Musik das Normale zu sein, daß zunächst die ersteren beiden Formen zur Ausbildung kommen und die dritte den Schluß bilde. Dies ist nun in der That auch das Richtige; nur wird es durchbrochen sein von dem fortdauernden Streben, auch bereits, nachdem nur geringe Herrschaft über die

vorbereitenden, einzelnen Formen erreicht ist, die höhere, zusammenfassende zu versuchen. Es können hier die mannigfaltigsten Combinationen eintreten und sind eben so historisch eingetreten, wie sie noch heute fortdauernd sich bilden. Einzelne finden wir so gründlich bemüht, daß sie sich nicht genug thun können mit dem Studium von solchen Dingen, welche in höherem Sinne bloße Vorbereitungen sind, und daß sie daher nie zu dem eigentlich Synthetischen gelangen; Andere versuchen sich vorschnell an dem Höchsten, ohne es sorgfältig begründet zu haben. Weil aber die Menschheit als Ganzes alle diese verschiedenartigen Individualitäten in sich enthält, so gleichen sich hier die Gegensätze aus und der Gang der Geschichte entspricht in viel höherem Maße der normalen Entwickelung, als der Lebenslauf irgend eines beliebigen Einzelnen. Von dem Gang der Geschichte nehmen wir also, gewissermaßen a priori, an, daß sie, mit dem kirchlichen A-capella-Gesang beginnend, die Instrumentalmusik und den begleiteten Gesang nach und nach zur Ausbildung bringen wird, bis sie an einem Punkt angelangt ist, wo die Instrumentalmusik ihren höchsten Gipfel erreicht hat; dann wird das synthetische Bestreben nicht aufhören, es wird aber jetzt zunächst von dem Bewußtsein des Höchsten, was die reine Musik vermag, geleitet sein und eben darum einen andern Charakter annehmen, als diejenige Vokalmusik hatte, welche der höchsten Blüthe der Instrumentalmusik voranging, bis es endlich dahin gelangt, auch noch das Früheste, die Blüthe des A-capella-Gesanges in sich aufzunehmen, und so den Abschluß der ganzen Entwickelung bildet.

In der Verbindung der menschlichen Stimme mit der Instrumentalmusik ist es durchaus das Natürliche, daß jene die Trägerin der eigentlichen Melodie ist und die letztere die harmonische Unterlage bildet. Es schließt dies, wie bereits oben erwähnt wurde (S. 231), nicht aus, daß auch die Begleitung melodische Nebenmotive enthält, daß sie sogar gelegentlich und vorübergehend an Stellen, wo der Text eine eigentlich melodische Behandlung

nicht direct gestattet, zur melodischen Hauptstimme wird, wenn nur das Grundverhältniß dadurch nicht aufgehoben wird. Der reine A-capella-Gesang sowohl, wie die Instrumentalmusik, wird sich dagegen anders gestalten müssen, weil Jedes von ihnen ein Ganzes von Melodie und Harmonie für sich sein will. Der A-capella-Gesang bedarf der begleitenden Stimmen, und die Zahl der Quartettgesänge, welche namentlich das gegenwärtige Jahrhundert hervorgebracht hat, ist ja reich genug an Stücken, in denen nur eine Stimme die Melodie hat, während die anderen blos begleiten; als äußerstes Extrem dieser Art von mehrstimmigem Gesang sei an die Stücke mit sogenannter Brummstimmenbegleitung erinnert. Diese Art ist nun aber der menschlichen Stimme, welche immer individuell und daher melodisch zu sein verlangt, unwürdig, und es hat sich daher gerade auf diesem Gebiet der eigentlich polyphone Styl ausgebildet. Je strenger dieser seine Aufgabe erfaßt, jeder Stimme das gleiche Anrecht an der Melodie zu geben, um so schwieriger wird es, die einzelne Stimme zu voller melodischer Individualität zu entlassen. Es gehen daraus, um nur die Haupterscheinungen zu nennen, der charakterlosere, aber sehr wohlklingende Palestrina-Styl und der in Seb. Bach zu seiner höchsten Vollendung gebrachte, der deutschen Nation vorzugsweise eigene Gesangfugen-Styl hervor. An Mittelstufen zwischen dem rein polyphonen und dem rein homophonen mehrstimmigen Gesangsatz ist außerdem sowohl die ältere als die neuere Zeit sehr reich gewesen. Die Instrumentalmusik dagegen muß die Melodie ausschließlich in sich selbst enthalten. Diese Melodie ist zunächst, selbst noch bei Mozart, der eigentlichen breiten Gesangmelodie ziemlich verwandt. Da aber die Instrumentalmusik denjenigen einheitlichen Zusammenhang, welchen die zu Grunde liegende Poesie gewährt, nicht besitzt, so muß sie die Einheit aus sich selber herstellen. Auf diesem Gebiet ist es somit, wo die sogenannte thematische Entwickelung oberstes Gesetz wird. Da nun ferner auch die breite Cantilene

noch zu viel des Gegebenen und Vorausgesetzten für jenen Gedanken des rein musikalischen Werdens und Entwickelns, welchen die Instrumentalmusik verwirklichen soll, in sich enthält, so verwandelt sich das Thema mehr und mehr in ein Motiv oder gestaltet sich aus einem solchen, und diese Umwälzung ist es, welche Beethoven vollbracht hat. Die Geschichte der Musik von Palestrina bis zu Beethoven ist die Geschichte von der ersten Blüthe des kirchlichen A-capella-Gesangs bis zum höchsten Gipfel der Instrumentalmusik; sie umfaßt etwa drei Jahrhunderte. Die Geschichte der Musik bis zu diesem Zeitpunkt umfaßt nun erstens die allmähliche Weiterbildung des kirchlichen A-capella-Gesangs zu immer individuelleren Gestaltungen, die Ausbildung des instrumentalen Styls und die begleitete Vokalmusik als Lied, Cantate, Oratorium und Oper. Wenn wir als höchste Steigerungen des kirchlichen A-capella-Gesangs die Motetten von Seb. Bach bezeichnen können, da der polyphone Styl hier in einer freieren Melodik sich ausgeprägt hat, als jemals früher oder später, wenn es ferner diesem Genius eigenthümlich war, auch in der Instrumentalmusik und in der begleiteten Vokalmusik, in welchen beiden Gattungen er eine außerordentlich große Zahl erstaunlicher Kunstwerke geschaffen hat, die Grundgesetze des polyphonen kirchlichen Styls vorzugsweise zur Geltung zu bringen, so ging in Italien der kirchliche A-capella-Gesang allmählich in die freiere Form der Melodik über, welche der menschlichen Stimme durch den Hinzutritt der begleitenden Instrumente erreichbar war. Die italienischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts beherrschten noch beide Formen. Wir haben von Scarlatti das altkirchliche »Tu es Petrus« und seine Opernarien und freien Instrumentalsätze, von Durante die strengen polyphonen Compositionen des »Misericordias Domini in aeternum cantabo« und das dem Weltlichen bereits näher liegende »Magnificat«; in ähnlicher Weise bereiten Leonardo Leo und Lotti die Zukunft vor, während sie durch Werke anderer Art auf Palestrina zurückweisen.

Je weiter wir das achtzehnte Jahrhundert verfolgen, um so mehr finden wir, daß die Erinnerung an den alten kirchlichen Gesang-Styl verloren ging. Das Opernmäßige, frei Melodische herrschte vor, die Höhepunkte der Instrumentalmusik waren noch nicht erreicht. Wenn das blos im Uebergang Entstehende das Höchste und Letzte wäre, so müßten wir hier den Höhepunkt des oratorischen Drama's, wie wir es ja allenfalls im Unterschiede von Seb. Bach's reiner Kirchenmusik nennen können, und der Oper setzen: also in Händel, Haydn, Gluck und Mozart. Allerdings schuf auch diese Zeit eine Synthese, die aber auf unvollkommener Kenntniß der zu vereinigenden Gegensätze ruhte; denn die Periode des reinsten Gesangstyls war vergessen und die der reinsten Instrumentalmusik noch nicht erreicht; es war die naive Periode des Musikdrama's, deren charakteristisches Merkmal darin bestand, daß die Gesangmelodie, nicht mehr an die strengen Fesseln des polyphonen Styls gebunden, sich freier, subjectiver und weltlicher entfaltete, während die instrumentale Begleitung zur musikalischen Belebung und charakteristischen Färbung immer reichere Beiträge lieferte, in dem Maß, als die Herrschaft über die Formen der reinen Instrumentalmusik fester und umfassender wurde. Diese Periode — im Großen und Ganzen können wir sagen, die des 18. Jahrhunderts — schuf den eigentlichen Styl der begleiteten Vokalmusik, nicht in seiner ganzen Fülle, aber in seinen wesentlichen Grundlagen, nicht als T o t a l i t ä t der in ihm enthaltenen Momente, aber als M i t t l e r e s, als U e b e r g a n g von dem Styl der reinen Vokal- zu dem der reinen Instrumentalmusik. Wir haben schon oben gesehen (S. 285), daß das blos Mittlere noch nicht Totalität ist, sondern daß es erst Totalität wird durch Umspannen der Gegensätze und Hinüberragen in dieselben. Dieser Standpunkt konnte erst erreicht werden, nachdem das Höchste in der Instrumentalmusik geschaffen und der längst verschollene kirchliche A-capella-Styl mit den daran sich anschließenden Werken eines Seb. Bach wieder zur Erinne-

rung gekommen war, und in dieser die gesammten historischen Bildungen der naiv schaffenden Zeit zusammenfassenden Periode befinden wir uns erst seit etwa einem halben Jahrhundert, haben sie also schwerlich bereits beendet, sondern befinden uns erst in den Anfängen derselben. Wenn nun innerhalb dieses letzten halben Jahrhunderts Beethoven's Genius vor Allen die Ziele gewiesen hat, so ist es sehr merkwürdig, daß auch Bach, ja selbst der alt-italienische und der altdeutsche kirchliche A-capella-Gesang in demselben Zeitalter zu neuem Leben wieder erwacht sind. Mit dem productiven Streben hat sich der historische Sinn verschmolzen; die Synthese aller der Elemente, welche drei Jahrhunderte in allmählicher naiver Entwickelung vereinzelt hervorgebracht haben, hat und zwar ebenfalls unbewußt, d. h. naiv thatsächlich begonnen; das naive Zeitalter ist auf naive Weise in sein Anderes, in das reflectirende übergegangen. Vorzugsweise ist diese Thätigkeit bis jetzt dem Liede zu Gute gekommen, das sich seit Schubert — d. h. nach Beethoven — durch den Reichthum der Begleitung, durch die Feinheit der Harmonie und Modulation, so wie durch individuelle Melodik zu einer bis dahin nicht geahnten Höhe entwickelt hat. An dieser kleinsten aller Gesangsformen kann man deutlich sehen, welchen Einfluß die Vollendung der Instrumentalmusik auf die begleitete Vokalmusik zu üben vermochte; ja selbst die Formen des wieder in Erinnerung gebrachten altkirchlichen Gesangs haben hie und da, namentlich bei norddeutschen Tondichtern, dem modernen Liede reichen Gewinn zugeführt. Nächstdem hat das Oratorium, vor Allem durch Mendelssohn und Schumann, neues Leben sowohl durch das Zurückschauen zu den Kunstschöpfungen der Vergangenheit als durch die Herrschaft über die Formen Beethoven'scher Instrumentalmusik und durch Benutzung der reichen, im charakteristischen und romantischen Sinn individualisirenden Hülfsquellen des modernen Orchesters gewonnen. Auf dem Gebiet des Musikdrama's ist, wie uns scheint, noch am meisten zu erreichen und zwar theils

darum, weil dies die schwierigste und am meisten zusammenfassende aller Kunstgattungen ist, theils weil sie wegen ihres äußern Erfolgs von Unberufenen am früheſten, von den Berufenen am spätesten in Angriff genommen wird. Daß freilich auch hier neue Bestrebungen aufgetreten, neue Mittel versucht worden sind, bezeugen Weber, Marschner, Spohr, Meyerbeer u. A. in allen ihren Schöpfungen; während aber z. B. das Lied des 19. Jahrhunderts hoch über dem Liede früherer Zeiten steht, kann man das von der Oper dieses Jahrhunderts noch nicht sagen. Es wäre nun sehr unrecht, wenn man Richard Wagner nicht zugestehen wollte, daß er nach der Seite hin, welche wir meinen, in ganz bedeutsamer Weise vorzudringen gesucht hat.

Zunächst in der Wahl und Behandlung des dramatischen Stoffs. Auch darin war das vorige Jahrhundert sowohl, als das gegenwärtige bis auf Richard Wagner, so müssen wir hinzufügen, mehr naiv vorgegangen. Diese Naivetät hatte aber leider den Uebelstand, daß man sich auch mit dem poetisch Erbärmlichen oder Abgethanen mitunter begnügte. Das musikalische Drama muß aber, wie wir im dritten Abschnitt zu zeigen versucht haben, in seiner Art eben so ideal angelegt sein, wie das recitirende, nur nicht poetisch so reich und bedeutsam ausgeführt, weil der poetische Gedanke durch die musikalische und scenische Darstellung seine sinnliche Verwirklichung erhält, mithin der poetisch anschaulichen Ausführung in geringerem Grade bedarf. Wenn wir nun auch nicht finden konnten, daß Wagner's Operndichtungen dem Ideal genügten, so bezeugen sie doch ein ernstes, ideal gemeintes Erfassen des Problems, um das es sich handelt. Daß der symphonische Styl Beethoven's einen außerordentlichen Einfluß auf Wagner's musikalisches Schaffen hatte, liegt bei der Ausdehnung, die er dem Leitmotiv-Princip gab, auf der Hand; in dem Princip selbst fanden wir eine gewisse Berechtigung, insofern es nur nach dieser Methode möglich ist, ein Drama als Ganzes tönend zu

machen; wir mußten aber einschränkend hinzufügen, daß Wagner die Gesang-Melodie durch die Art, wie er das Princip zur Anwendung brachte, ertödtete. Weshalb die Gesang-Melodie aber die feste Grundlage der begleiteten Gesangmusik bleiben muß, ist oben entwickelt; hier sei nur noch vom Standpunkt unseres historischen Ueberblicks aus hinzugefügt, daß jenes Mittlere, das die naive Periode auf ihrem Wege von dem kirchlichen A-capella-Styl bis zur vollendeten Symphonie schuf, auch für die concrete Totalität, welche zu schaffen die Aufgabe des heutigen Zeitalters ist, das Mittlere bleiben muß, denn nur dadurch wird es eben diese bestimmte Totalität. Nun ist es aber sehr merkwürdig, daß Wagner's musikdramatische Schöpfungen, so modern, ja geradezu übermodern sie in der freien Akkordbildung und Modulation, in dem Festhalten thematischer Grundgedanken und in der Benutzung extremer Klangfarben sind und sich insofern nicht nur an die Errungenschaften der neuern Instrumentalmusik anschließen, sondern sie sogar weit über das richtige Maß hinaustreiben, daß sie im Gegensatz dazu in der Behandlung der Gesangstimme zu jener recitativischen Ausdrucksweise zurückkehren, mit welcher die Geschichte der Oper begann. Und eben so merkwürdig ist es, daß Wagner in seinem letzten Werke, dem „Parsifal", sogar zu der ältesten Form, der des kirchlichen A-capella-Gesangs, zurückkehrt. Es ergiebt sich daraus mit logischer Consequenz die Stellung, die wir ihm in der historischen Entwickelung anweisen müssen. Er hat scharf die Gegensätze erkannt, welche vereinigt werden sollen; aber er hat das einigende Band preisgegeben. Er hat die Aufgabe der Zukunft scharf bestimmt, aber nicht die Lösung gefunden. Daß auch von diesem die Geschichte der Tonkunst zu deuten versuchenden Gedankengang aus das religiöse Drama als das höchste Kunstwerk sich mit derselben Nothwendigkeit ergiebt, wie es sich uns aus dem Verhältniß des gesungenen zum gesprochenen Wort bereits ergab (Seite 227 f.), heben wir noch besonders hervor.

Es kann nicht als Vermessenheit des Denkens bezeichnet werden, wenn dieses, anstatt sich auf das Begreifen des gegenwärtig Vorhandenen zu beschränken, prophetisch die Zukunft zu deuten versucht; oder wenigstens würde es nur insoweit Vermessenheit sein, als es überhaupt philosophisches Denken ist. Denn die Philosophie hat es nicht mit dem empirisch Wirklichen, sondern mit dem Wahren, nicht mit dem thatsächlich vorhandenen Individuellen, sondern mit dem Begriff zu thun; ihr Gegenstand ist das Ewige und Universelle, nicht das zeitlich und räumlich Beschränkte; insofern aber die Zeit zur Entwickelung eines Ganzen bedingend ist, hat sie den ganzen dazu nöthigen Zeitraum in das Auge zu fassen, mag er im gegenwärtigen Augenblick vollendet sein oder nicht. Die Philosophie kann daher auch von der Zukunft und dem Ende des Menschengeschlechts reden und hat davon geredet, nicht als von einem blos Möglichen, mit dem es die Philosophie überhaupt eben so wenig zu thun hat, als mit dem blos Wirklichen, sondern als von dem in der Nothwendigkeit Enthaltenen. Der Einzelne aber, der sich als einen Freund des Wahren bekennt, kann freilich irren, indem er etwa eine mögliche Entwickelung des Begriffs mit einer nothwendigen verwechselt oder gar Unmögliches für möglich hält, und insofern wollen auch wir die Möglichkeit des Irrthums gern zugestehen. Nun kann aber die eben ausgesprochene Ansicht über den Entwickelungsgang, welchen die Geschichte der Musik zu nehmen hat, — abgesehen von den Bestätigungen, die sie in dem modernen Liede, theilweise auch in dem Oratorium und in der Oper bereits gefunden hat — durch eine Analogie wesentlich gestützt werden. Wir erkannten als die niedrigste und früheste Stufe unserer Kunst die blos rhythmische Musik; ihr schloß sich die melodisch einstimmige an, und dieser folgte dann endlich die harmonische. In der melodisch einstimmigen ist aber die Harmonie, wie oben gezeigt wurde (S. 11 u. 339), als Vorahnung bereits enthalten, und was in der Entwickelung des melodischen Zeitalters Ver-

nünftiges war, ist auf die Vorahnung des Richtigen, das Unvernünftige aber darauf, daß es bloße Ahnung, also mit Unsicherheit und Irrthum vermischt war, zurückzuführen. Die wahre Melodie ist concrete Einheit des Rhythmischen und Harmonischen und darum das Höchste, und in diesem Sinne definirten wir denn auch oben (S. 23) die Musik als „die in rhythmischer Gliederung und harmonischer Begründung verlaufende melodische Gestaltung des Tonreichs", eine Definition, in deren Form bereits die Melodie als das Uebergeordnete, concret Zusammenfassende hingestellt war. So wie nun dieses Ganze in dem großen Verlauf der Musikgeschichte bereits früher da war, als das eine der von ihm zusammenzufassenden Elemente, die Harmonie, so ist auch in der Geschichte der harmonischen Musik der begleitete Gesang und dessen Höhepunkt, das musikalische Drama, früher dagewesen, als die zu ihrer vollen Höhe entwickelte selbständige Instrumentalmusik; denn ganz naturgemäß führte der bloße Rhythmus zunächst eben so sehr zur einstimmigen Melodie, als der unbegleitete A-capella-Gesang zum begleiteten Gesang. Wie nun aber nach Entdeckung und Feststellung der harmonischen Grundlagen die Melodie eine ganz neue Gestaltung gewann, nicht nur in Bezug auf die Sicherheit im Gebrauch der Intervalle, sondern auch in dem Reichthum von Combinationen, so dürfen wir wohl auch annehmen, daß der begleitete Gesang nach Erreichung der höchsten Gipfel der Instrumentalmusik sich zu anderen und höheren Formen wird entwickeln müssen, als er vorher zu erreichen im Stande war. Wir haben daher allen Grund, uns der Hoffnung hinzugeben, daß wir erst am Beginn der größesten Periode der Musik stehen, einer Periode, die zugleich — nach dem vorher Entwickelten — der Höhepunkt der gesammten Kunst werden wird, wofern wir eben das Gesammtkunstwerk als den Gipfel der Kunst als solcher betrachten. Um zu diesem Ziel zu gelangen, wird aber auch freilich das poetische Kunstwerk, das der Musik zu Grunde liegt, von ganz anderer Bedeutung sein müssen,

als es — die Lyrik ausgenommen — bisher war. Die geheimen Kräfte des Gesanges kennt derjenige schlecht, welcher glaubt, daß geistige Wirkungen dieser Kunst — von den blos sinnlichen und denen, die auf blos musikalischem Geschmack beruhen, ist hier nicht die Rede — durch schlechte Dichtungen hervorgerufen werden können. Und es soll ferner der Dichter nicht auf das Edle und Weihevolle verzichten, das ja, wie wir sahen, Grundlage der Musik ist, sondern nur auf die allzu große Breite der poetischen Ausführung und auf das allzu starke und übermäßige Hervorheben der der schlechten und niedrigen Realität des Seelenlebens und des Geschehens angehörigen Momente; eine gewisse Beschränkung wird von ihm verlangt, aber eine Beschränkung zu Gunsten des Höchsten und Edelsten, dessen seine Kunst fähig ist. Man irrt also, wenn man es unter der Würde des Dichters hält, für die Musik zu dichten; nur die Ueberfülle elender Tageserzeugnisse und die Unsicherheit des Wissens, wie sich ein musikalisches Drama von einem recitirenden zu unterscheiden habe, konnte einen solchen Irrthum erzeugen.

Wie dem aber auch sein mag, als fest und gewiß dürfen wir hinstellen, daß als Kunstwerke von höchster Vollendung diejenigen werden gelten müssen, welche das gesammte Gebiet der Tonkunst bis in ihre letzten Consequenzen hin erschöpfen, ohne die Einheit, das Einfache und die Uebergänge, welche von diesem bis zu dem Entlegensten hin führen, preiszugeben oder in ein falsches Verhältniß zu einander zu bringen. Kunstwerke dieser Art können als Totalitäten gelten, sie sind als das Ziel des ganzen Weges zu betrachten und sie allein können die durchgreifendste Bedeutung als unentbehrliche Glieder in der Gesammtheit der menschlichen Bildungsmittel haben, für Alle bestimmt, die, ohne der Musik sich als Berufszweig oder mit besonderer persönlicher Vorliebe hinzugeben, an ihr als einer der herrlichsten Schöpfungen menschlichen Geistes Antheil nehmen wollen. Wer aber die Musik ganz liebt, wird auch, je nach seiner Fähigkeit

und seiner Muße, an ihrem Werden, an ihrer Gliederung in einseitige, begrenzte Richtungen Antheil nehmen. Nicht darauf kommt es an, daß eine Summe von so und so viel einzelnen Kunstwerken zur Kenntniß der gesammten Musikliteratur nothwendig ist, einer Kenntniß, die denn freilich kein Einzelner, und wenn er sein ganzes Leben darauf verwenden wollte, zu erreichen im Stande wäre, sondern darauf, daß die Kunstwerke sich qualitativ ergänzen, daß eine einzelne Seite gerade dadurch, daß sie die andere nicht in sich enthält, einen ihr eigenen individuellen Werth gewinnt. Um ein großes Beispiel in dieser Richtung zu nennen, sei an die italienische Melodik erinnert, die gerade dadurch, daß sie mit harmonischer Armuth verbunden ist, in vielen Fällen sich mit großer Anmuth und Feinheit entwickelt hat. Man braucht z. B. nicht viele Arien von Rossini zu kennen, da dieselben nicht in besonders bemerkenswerther Weise von einander unterschieden sind; wer aber gar keine kennt, dem fehlt doch ein wesentliches Glied in der Kenntniß der Musik. Innerhalb der neueren italienischen Opernmusik sind ferner eben so sehr Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi wesentliche Glieder, und es ist einseitig und oberflächlich, wenn deutsche Musiker diese Seite der Entwickelung ihrer Kunst für überflüssig oder gar für unwürdig halten; dem gebildeten Dilettanten, der gerade nur so viel Zeit für die Musik übrig hat, um das Beste und dasjenige, was zum Verständniß des Besten unerläßlich ist, kennen zu lernen, würden wir es nicht verwehren. Denn vor allen Dingen haben wir die großen Individualitäten zu achten, die sich als nationale kennzeichnen.

Insofern müssen wir nun weitergehend sagen: das ganze Kunstschöne ist nicht in einem einzelnen Werk, auch nicht in einem viele einzelnen Tonstücke und die verschiedenartigsten Charaktere in sich zusammenfassenden großen Kunstwerk, eben so wenig in der Gesammtheit der Werke eines einzelnen Meisters, sondern nur in der Geschichte der Kunst enthalten und umfaßt

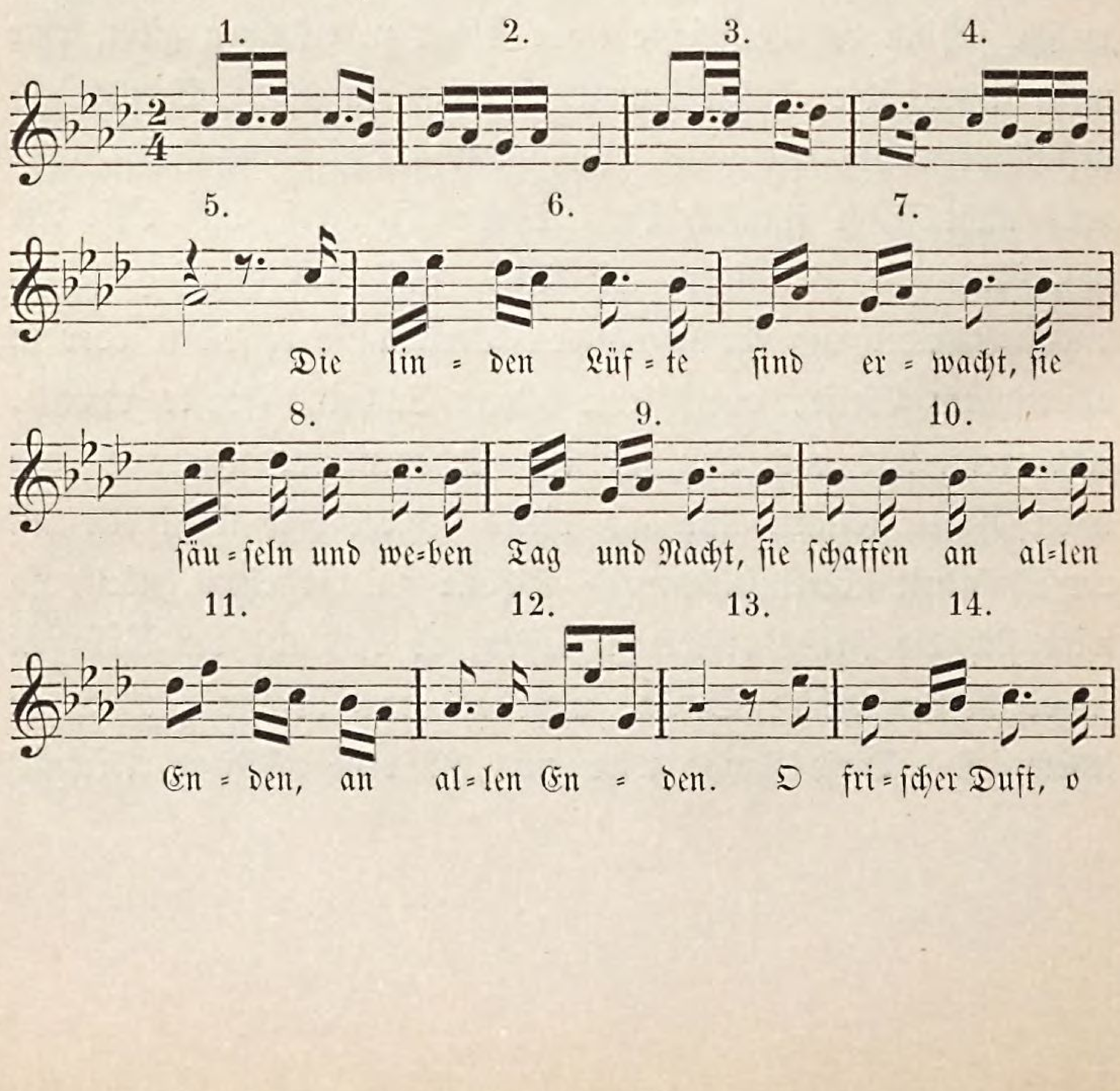
alle Kunstwerke, die irgend ein besonderes qualitatives Moment in besonderer Weise zur Existenz gebracht haben. Zu einer wahrhaft innern, begriffsgemäßen Kunstgeschichte werden mithin auch nur diejenigen Kunstwerke als Material dienen dürfen, in denen sich eine Bedeutung dieser Art erkennen läßt. Der Kunsthistoriker muß sehr Vieles kennen, um es darauf hin zu prüfen, ob es Berücksichtigung verdient, und er wird, wenn er es mit dem geistigen Theil seiner Arbeit ernst nimmt, Vieles als überflüssig wegzuwerfen und über viele nutzlose Arbeit zu klagen haben; wenn aber das Wissen nicht in schädlicher Weise belastet werden soll, muß das dem Historiker vorliegende Material streng gesichtet werden, so daß nur das individuell Bedeutsame übrig bleibt. Eine Musikgeschichte dieser Art ist freilich heute noch nicht erreichbar, vor Allem darum nicht, weil manche wesentliche Mittelglieder früherer Jahrhunderte dem Wissen noch nicht hinreichend erschlossen sind; aber es ist das Ideal, zu dem wir hinzustreben haben.
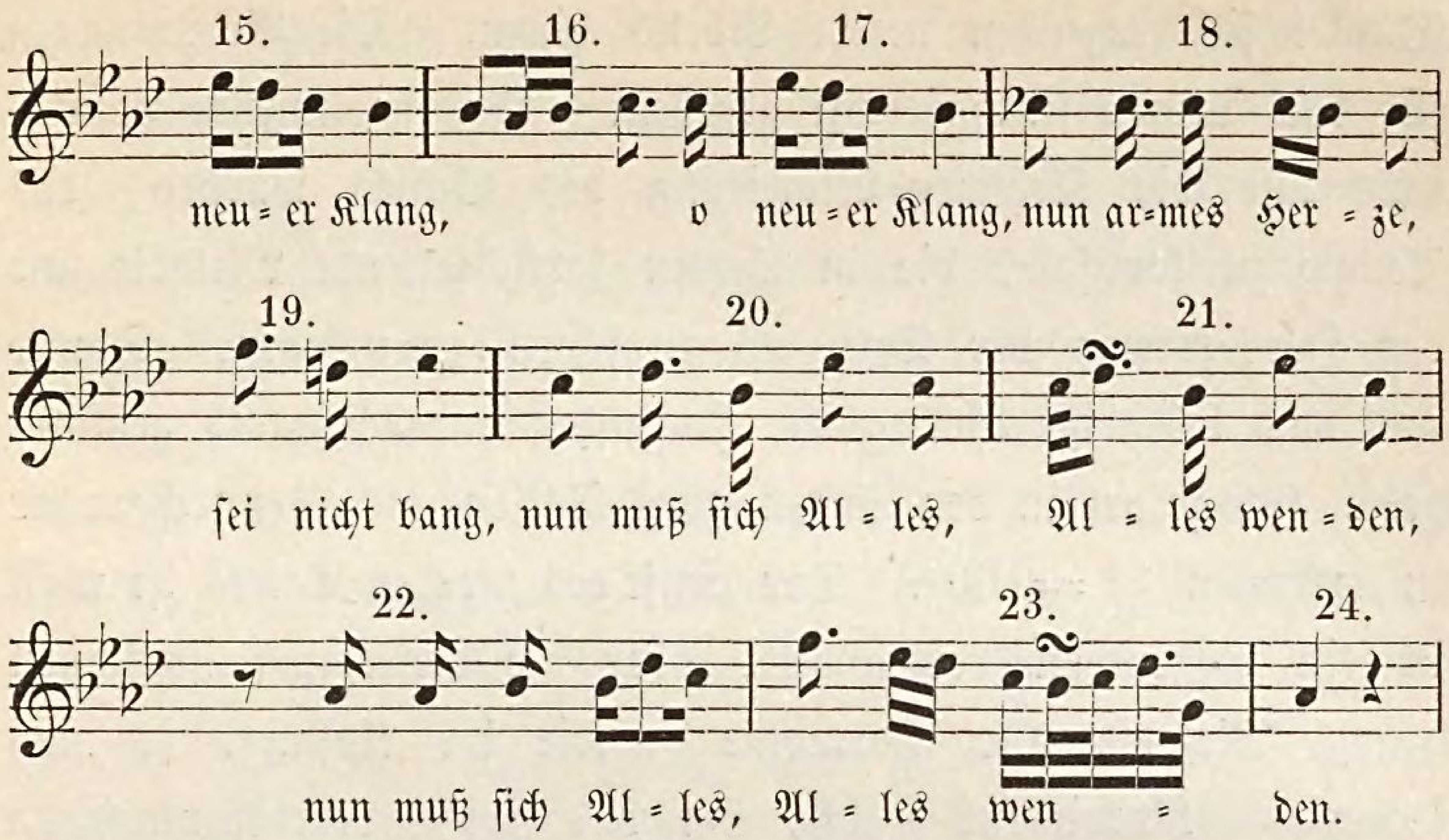
Das Schöne ergiebt sich uns nun auch von dieser Seite wiederum als ein über die bloße Sinnlichkeit hinausgehendes, als der innige qualitative Zusammenhang, in dem die sich über Zeit und Raum weit ausbreitenden individuellen Gestalten der Tonkunst zu einander stehen, erst durch ihre Besonderheit sich zu dem Ganzen ihrer Kunst ergänzend. Allerdings freilich kann auch der Eindruck dieser Art von Schönheit in gewisser Weise noch in einen sinnlichen verwandelt werden. Man hat historische Concerte gegeben, ja im Grunde sind die meisten Concerte, in denen im Lauf eines Abends mehrere verschiedene Tonstücke vorgetragen werden, ohne daß es eigentlich gewollt wird, historischer Art. Wenn bei der Zusammenstellung derselben darauf Rücksicht genommen wird, daß die Stimmungen, die jedes von ihnen hervorruft, sich qualitativ verschmelzen und ergänzen, so wird das intelligible Verhältniß in ein anschauliches und für die Sinnlichkeit wohlthuendes verwandelt. So z. B., wenn man

in Quartett- oder Symphonie-Soiréen auf Mozart eins der schwierigeren, Anstrengung verlangenden Beethoven'schen Werke folgen läßt und mit der kindlichen Fröhlichkeit Haydn's den Schluß macht. Die Aufeinanderfolge Haydn, Mozart, Beethoven hat ebenfalls Sinn: nur eignen sich nicht alle Beethoven'schen Quartette der letzten Periode zum Abschluß eines Concertabends. In anderer Weise könnte dem einzelnen Musikfreund oder Musikforscher bei historischer Beschäftigung das intelligible Verhältniß zwischen Koryphäen der Musikgeschichte in ein anschauliches, lebendiges und sogar auf die gesammte Gemüthsstimmung wohlthuend wirkendes verwandelt werden. Nach langer einseitiger Beschäftigung z. B. mit Bach's mystischer Tiefe würde dann Händel's männliche Straffheit und nach Außen gewandte Klarheit ihn doppelt erfreuen, Mozart's Schönheit ihn beseligen, Beethoven's an Händel und Bach gleichzeitig gemahnender Geist ihn zu der Ahnung des Unendlichen hinreißen; gerade unter dieser Voraussetzung würde der Gegensatz verschiedener Meister den höchsten Grad der möglichen sinnlichen Wirkung auszuüben im Stande sein. Im Großen und Ganzen erzeugt aber der Einblick in die Harmonie der Verhältnisse, welche sich in der Geschichte einer Kunst zu erkennen giebt, eine mehr intelligible Befriedigung, die dem sinnlichen Schönheitsgefühl verwandt und unter Umständen in dieses umzusetzen, aber doch nicht selbst sinnlich ist. Schön ist indeß auch diese Art von Harmonie zu nennen, wie Alles, was dem Gemüth, sei es durch Befriedigung der subjectiven Bedürfnisse desselben oder in objectiverer Weise, durch seine innere Einheit, Freude erweckt. Und wenn wir von dem subjectiv Schönen das wahre Schöne unterscheiden können und als dieses Letztere doch wohl das mit der Wahrheit übereinstimmende Schöne zu verstehen haben, so wird sich die Frage aufwerfen lassen, ob das aus der Wahrheit selber hervorgehende Schöne nicht als das höchste Schöne zu setzen sei. Diese Frage wird uns in dem nächsten Abschnitt

näher beschäftigen, als Vorbereitung aber dazu die gewonnene Einsicht dienen, daß über der Schönheit eines einzelnen Kunstwerks, eines einzelnen Meisters, einer einzelnen Periode oder Nation die in der historischen Entwickelung sich offenbarende Idee des Schönen, über der Schönheit einer einzelnen Kunst die der gesammten Kunst und endlich über der Schönheit des Gesammtkunstwerks die in der Geschichte der Kunst überhaupt auftretende Idee des sich Zusammenschließens und Vereinzelns steht.

Als Schluß dieses Abschnitts möge ein Versuch dastehen, den individuellen Charakter einer Composition aus den musikalischen Elementen derselben zu entwickeln und so das Gesammturtheil über sie durch eine möglichst genaue Analyse zu begründen. Die Nachweisung ist eine zu umständliche, als daß wir in diesem der allgemeinen Aesthetik der Musik zugewandten Werk mehr als ein Beispiel zu geben für zweckdienlich halten; es wird Aufgabe specieller Abhandlungen sein, den Versuch weiter auszudehnen und auf diesem Wege zu einer wissenschaftlicheren Analyse und Kritik von Kunstwerken zu gelangen. Für diesmal sei Schubert's Lied „Die linden Lüfte sind erwacht“ ausgewählt. Die Melodie lautet so:





Das Stück ist im geraden Takt und im mittleren Tempo. Dem Sinn der Worte nach ist es nicht unbedingt frühlingsfreudig; denn wer ausruft „nun armes Herze, sei nicht bang", ist von allem Schmerz noch nicht frei. Die Mischung von Wehmuth, Hoffnung und Freude könnte aber, den Worten nach, verschiedenartig gefaßt werden; es hat also auch der Tonsetzer einen freieren Spielraum. Das Tempo ist nach folgenden Voraussetzungen zu bestimmen. Als Kern der Melodie können die zwei ersten Takte gelten, die im Vorspiel ein wenig anders gesetzt sind, als im Beginn der Gesangmelodie. Das Erstere aber wird wohl richtiger als das vom Componisten ursprünglich musikalisch Gewollte und das Letztere als eine zu Gunsten der Vermittelung von Wort und Ton getroffene leichte Abänderung gefaßt. In der ursprünglichen instrumentalen Form läßt nun der Rhythmus der ersten Hälfte des ersten Takts den bestimmten Anfang eines frischen Lebens erkennen, das sodann einen ruhigeren Fortgang nimmt; das milde Terz-Intervall (Seite 16), das sofort als melodischer Hauptton erscheint, macht diese Bewegung zu einer sanften, lieblichen; einen dunkleren, aber doch leisen Schatten bringen die Sexten hinein, welche die Melodie in der Unterstimme begleiten; der Baß endlich fügt durch seine pianissimo auszuführenden Sextolen den Eindruck des im stillen

Dunkel sich regenden neuen Lebens hinzu. Die Bedingungen für das Tempo sind hiermit gegeben. Der beginnende Rhythmus und die Sextolen-Begleitung des Basses warnen, das Tempo zu langsam, die in Sexten fortschreitende Melodie und das Hervortreten der Terz, es zu schnell zu nehmen. Sanfte und doch lebendige Bewegung, Hoffnung und Wehmuth gemischt geben sich sofort in den ersten zwei Takten als Grundcharakter zu erkennen (♩ = 60). Der Ernst des geraden Taktes ist nicht in sein Gegentheil verwandelt, aber die Bewegung ist schnell genug, Melodie und Harmonie — wie im Anfang, so auch später — hinreichend weich, um das Ernste dem Anmuthigen nahe zu bringen. Die Akkord-Dissonanzen in Takt 1 und 2 sind leicht vorübergehend, wenn sie nicht etwa durch eine zu starke, in diesem Fall aber verwerfliche Betonung absichtlich hervorgehoben werden; es sind leichte Reibungen, die den Charakter durchgehender Noten haben, ein eilendes Zusammenfassen des Tonica- und Dominanten-Dreiklanges in weicher Lage. Takt 3 und 4 sind eine leichte Steigerung von Takt 1 und 2, aber nach der Seite des Wehmüthigen hin. Durch die Berührung des Dominantseptimen-Akkordes von Des-dur auf dem dritten Achtel des dritten Taktes deutet die Modulation nach der Unterdominantseite hin, scheint sich also in das Dunkel der Tiefe senken zu wollen; weiter gesteigert wird der Zug dieser Bewegung durch die leise Andeutung von Moll in Takt 4 (fes), die aber schnell wieder verschwindet. Ueberblicken wir die ganze Melodie des Vorspiels, so finden wir die weiche tonleiterartige Bewegung, den weichen Terzcharakter und der Hebung gegenüber die Senkung vorherrschend; eine Hebung erscheint nur einmal, von c nach es in Takt 3, aber auch hier durch das begleitende ges und die damit sich verknüpfende Andeutung von Des-dur gedämpft.

Ein lebendiger, erfrischender Rhythmus verknüpft sich also mit einer freundlich wehmüthigen Melodie. — In dem weiteren

Bau des Tonstücks heben wir zunächst eine Ungleichmäßigkeit in der rhythmischen Architektonik hervor. Die Gesangmelodie beginnt, streng genommen, erst mit dem sechsten Takt, verläuft dann von Takt 6—17 in regelmäßiger Aufeinanderfolge viertaktiger Glieder, dann folgen zweimal zwei Takte von Takt 18—21 und nun Takt 22 und 23, falls Takt 24 als erster Takt des wiedereintretenden Vorspiels genommen wird; wird er als Schluß der Gesangmelodie betrachtet, so würde diese mit einem dreitaktigen Gliede schließen. Ueber dies Letztere sprechen wir später; von Takt 5 ist nicht zu leugnen, daß er sich als ein die rhythmische Symmetrie einigermaßen störender Uebergangstakt einschiebt, — ein nicht arger Fehler, denn die Musik, als in der Zeitlinie verlaufend, bedarf nicht einer so strengen Symmetrie, wie die gleichzeitig zur Betrachtung kommende architektonische Linie. — Mit Takt 6 beginnt nun die Gesangmelodie, deren Anfang der des Vorspiels ähnlich, aber doch etwas umgebildet ist, ob Letzteres aus dem Grunde, um schon hier Einförmigkeit zu vermeiden, oder um der Weiterbildung der Melodie willen, oder wegen der besseren Anfügung an den Wortsinn — der Sinn des Wortes „erwacht" kommt nämlich besser zur Geltung, wenn die Melodie, wie in Takt 7, etwas in die Höhe steigt, als wenn sie, wie in Takt 2, in die Tiefe ginge —, vermögen wir nicht zu entscheiden; rein melodisch betrachtet, rundet sie sich eigentlich in Takt 1 und 2 einheitlicher ab. Der in Takt 1 beginnende so charakteristisch belebende Rhythmus, der in der Gesangmelodie wegfällt, setzt sich von Takt 6—9 in der Clavierbegleitung fort und muß, wenn auch nicht mit starkem Ton, so doch bestimmt hervorgehoben werden, wenn dem Stück sein Charakter bewahrt bleiben soll. Mit Takt 10 beginnt ein Aufschwung nach der Höhe, der aber wieder dadurch abgeschwächt wird, daß die Bewegung nach dem Unterdominantakkorde (Takt 11), also harmonisch abwärts, verläuft und in der weichen Terz desselben, ihren durch das Zusammentreffen mit dem schlechten Takttheil ebenfalls

an allzu bestimmtem Hervortreten gehinderten Gipfel erreicht. Von da an geht die Melodie bis zu Takt 13 abwärts; nur am Schluß von Takt 12 tritt durch einen Sprung nach der Höhe und als Synkope sogar noch etwas schärfer hervorgehoben, aber dennoch dem Diminuendo-Charakter, den die Melodie hier angenommen hat, entsprechend zu behandeln, das hohe es — die Quint der Tonica — hervor. Die Harmonie verläuft durchweg in As-dur, nur der Dominantseptimen-Akkord von F-moll vermittelt in Takt 10 den Uebergang von der Oberdominant- nach der Unterdominantseite. Die Begleitung ist aber von Takt 10 ab etwas mehr in die Höhe gerückt, dem aufsteigend sich belebenden Charakter der Melodie sich anschließend. Takt 13—17 steigern den frischen, fröhlichen Zug. Der Terzcharakter tritt zurück, statt dessen treten Tonica und Dominante des Dominant-Dreiklanges kräftig belebend hervor; das des in Takt 15 und 17, welches als kleine Septime abschwächen könnte, gewinnt als Synkope einen lebendigeren Impuls; die Begleitung ist ebenfalls in die Höhe gerückt. In Takt 18 breitet dann wieder der zu Es-dur gehörige verminderte Septimen-Akkord mit seinem klagenden ces und der sanft wogenden Begleitung den Schleier der Wehmuth aus, der aber in Takt 19 durch einen entschiedeneren Aufschwung zur Dominant der Dominante zerrissen wird; und nun eilt es mit einem leidenschaftlichen Schwung, der in Takt 20 und 21 seinen Gipfel in der betont hervortretenden Quint erhält, durch die ebenfalls hervortretende Terz aber freilich wieder gemildert wird — der Doppelschlag in Takt 21 klingt, als wenn die Empfindung sich von der weichen Terz gewaltsam losreißen wollte, die Sextolen auf dem eingestrichenen es drängen immer unaufhaltsamer vorwärts —, zum Schluß. Die letzten zwei Takte erhalten schon durch den plötzlichen Abbruch, durch die Sechszehntheilpause im Beginn von Takt 22 etwas Leidenschaftliches, fast Dramatisches; die Melodie drängt in lebhaftem Rhythmus, den nur die Synkope auf des mit dem

sie begleitenden verminderten Septimen-Akkord noch einmal zurückzuhalten scheint, vorwärts und erreicht im f des Taktes 23 ihren Gipfel, um nun sanft und befriedigt sich zur Ruhe zu wenden. Allerdings aber ist es auch hier kein voller Jubel, das f ruht auf dem Unterdominant-Dreiklang und ist Terz; der darauf folgende Doppelschlag auf c hat kühnen Aufschwung, aber das daran sich anschließende des als Septime des Dominantseptimen-Akkordes, die Sehnsucht gleichsam nach der Auflösung zur Terz, ist von einem Anflug von Wehmuth nicht frei. Die oben angedeutete rhythmische Frage verlangt hier ihre Beantwortung. Wenn der Sänger die Neigung hat, auf f eine Fermate eintreten zu lassen und den letzten Takt überhaupt ritardando zu behandeln, so ist er wohl nicht blos durch die bei Sängern übliche Neigung zum Aushalten bequemer und wirksamer Töne verleitet, sondern es liegt im Rhythmus selber, der sich nicht ganz in die Zweitaktigkeit fügen zu wollen scheint, eine Veranlassung dazu. Auch die Melodie als solche scheint dem schnellen Rhythmus in Takt 23, wenn er streng im Takte behandelt würde, zu widerstreben. Die Zweitaktigkeit ist aber in der That vorhanden, wenn man nur festhält, daß mit dem Ende des Gesangs, d. h. gleichzeitig mit der letzten Note desselben wieder ein neuer Anfang gesetzt ist, nämlich der Wiedereintritt der Vorspiel-Melodie. Von einer Fermate auf f ist daher abzurathen. Das Gefühl der Gewißheit, daß sich Alles wenden wird, ist aber erreicht; die Sextolen der Begleitung haben es nicht mehr nöthig, die wehmüthig zweifelnde Empfindung mit ihrem Vorwärtsdrängen zu beruhigen; sie ist beruhigt und in dieser Sicherheit darf sie wohl auch rhythmisch etwas ruhiger werden, ein leises Ritardando scheint dem Gang der Töne wohl zu entsprechen.

Gewisse allgemeine Gesichtspunkte in Bezug auf das Rhythmische: in dem Verhältniß der guten zu den schlechten Takttheilen, so wie in der Bedeutung der Synkopen, rücksichts des

Melodischen: ob es aufsteigend oder absteigend, tonleiterartig oder akkordisch ist, hinsichts der Harmonie: ob Tonica oder Dominante oder Terz durch Betonung hervorgehoben wird, ob dissonirende Akkorde eintreten oder nicht, ob die Modulation nach der Oberdominantseite oder nach der Unterdominantseite geht, sind uns bei dieser das rein Musikalische mit der geistigen Bedeutung desselben zusammenfassend untersuchenden Analyse entgegengetreten; der musikalische Gehalt des Tonstücks, das wir zu Grunde legten, ist aber ein sehr eng begrenzter; fernere Analysen würden daher unsern Gesichtskreis nach dieser Seite hin wesentlich erweitern. Bei der Weitläufigkeit eines solchen Versuchs müssen wir an dieser Stelle darauf verzichten. Es kam nur darauf an, ein Beispiel hinzustellen, in welcher Weise an die bestimmten rhythmischen, melodischen und harmonischen Verhältnisse angeknüpft werden muß, wenn die ästhetische Wirkung eines Tonstücks objectiv nachgewiesen werden soll. Immer aber wird sich dabei zunächst nicht der Schönheitsgehalt, d. h. der ästhetische Werth des Tonstücks, sondern sein Charakter, seine Individualität als Resultat ergeben. Und so sagt denn auch unsere recht eingehende Analyse zunächst noch wenig darüber aus, welchen Kunstwerth das von uns besprochene Schubert'sche Lied hat. Wir wissen nur, daß es mit einer lebhaften Bewegung, die vorwärts zu bringen scheint, eine weiche, hin und wieder wehmüthig gefärbte Melodik, eine einfache, sanft wogende Harmonie verbindet, in der Mitte einen kühneren Aufschwung nimmt, um dann befriedigt in sich zurückzukehren. Wir wissen, daß es nirgends fehlerhaft ist, nirgends verletzt und in einer wohlthuenden Verschmelzung von Hoffnung und Wehmuth sich bewegt. Es zeigt uns eine sanfte, liebenswürdige, aber nicht männlich kräftige, eine edle, aber nicht bedeutende Individualität. Nachdem dieser Charakter bestimmt, müßte es nun wieder mit Liedern anderer Art verglichen werden; dann würde es sich erst ergeben, wie hoch oder niedrig man es innerhalb der musikalischen Lyrik stellen könnte.

So weit ist der Weg, der zu einem wahrhaft begründeten musikalischen Urtheil führt, ein Weg, den die Tageskritik begreiflicher Weise nicht einzuschlagen vermag, wie diese denn überhaupt nichts mehr, als der erste Versuch einer leisen Regulirung des Widerhalls ist, welchen ein neues Werk bei einem Publikum findet, das aus urtheilslosen und urtheilsfähigen, aus blos empfindenden und mehr oder weniger kenntnißbegabten, aus befreundeten, gleichgültigen und feindlichen oder neidischen Elementen zusammengesetzt ist.

Sechster Abschnitt.

Die Musik als Glied in dem Leben des Geistes.

Wir haben in dem bisherigen Verlauf unserer Untersuchungen zuerst die Musik als reine Musik zu deuten, ihr erstes Princip aufzufinden und in seinen nächsten Consequenzen weiterzuführen gesucht. Sodann stellten wir die Frage, ob die Musik der Ergänzung durch einen concreteren Inhalt fähig und bedürftig sei; wir fanden, daß mit der charakteristischen Bestimmtheit, welche sie in einem einzelnen Tonstück anzunehmen theils vermag, theils gezwungen ist, auch ihre Ausdrucksfähigkeit, welche wir in Bezug auf ihre Grenzen näher zu prüfen unternahmen, zusammenhängt. Andererseits mußten wir aber auch die Frage stellen, ob der Poesie in gleicher Weise ein ähnliches Bedürfniß innewohne, sich durch Musik zu ergänzen; auch diese Frage mußten wir, namentlich hinsichts der Lyrik und des Drama's, bejahen und wir gingen mit besonderer Genauigkeit auf die Bestimmungen der Grenzen ein, welche dem Drama in Bezug auf seine Verbindungsfähigkeit mit der Musik gezogen werden müßten. Es führte uns dieser Gegenstand auf die Betrachtung des Kunstschönen im Allgemeinen; wir suchten den Begriff festzustellen, durch den sich die Sphäre des Kunstschönen von den übrigen menschlichen Lebensthätigkeiten als eine besondere abhebt, fanden den Begriff des Gesammtkunstwerks als einen wohlberechtigten und, insofern er eine Totalität ist, auch als den relativ höheren, dennoch aber die Einzelkünste darum keineswegs ausschließenden; und eben daraus erwuchs uns die

Einsicht, daß das Schöne selber aus seiner zunächst für die sinnliche Erscheinung gültigen Existenz des Begriffs in eine höhere Art seiner Existenz, in die der geistigen Ergänzung zu einem harmonisch gefügten Ganzen übergehe. Diese höhere Art des Schönen suchten wir sodann auch auf dem Gebiet der einzelnen Kunst auf, auf die sich unsere Untersuchungen beziehen, und fanden, daß das ganze Tonschöne sich nur in der Geschichte der Kunst offenbart. Wir haben somit die Musik als einzelne Kunst, in ihrem Verhältniß zur Poesie, in ihrem Verhältniß zu der Kunst überhaupt und in dem Ganzen ihrer räumlich-zeitlichen Ausbreitung untersucht und könnten somit, wie es scheint, unsere Aufgabe — so weit es sich um die Grundprincipien handelt — als gelöst betrachten. Sie ist es aber nicht; denn uns fehlt noch die Untersuchung, was die Kunst überhaupt und somit auch die Musik innerhalb des gesammten Zusammenhangs des menschlichen Lebens bedeutet. Diese Untersuchung aber ist es erst, durch welche die Aesthetik eine wahrhaft philosophische Wissenschaft wird; nur sie vermag uns die letzte, befriedigende Antwort zu geben, was die Tonkunst dem Menschen gewähren kann und wozu er ihrer bedarf. Wenn uns der Begriff dieser Kunst schon in dem ersten Abschnitt gegeben ward, wenn die folgenden Abschnitte den Begriff mehr und mehr zur Idee vertieften, so kann dieser letzte Abschnitt uns erst ganz enthüllen, welches die Idee der Tonkunst ist (siehe Einleitung).

Wir treten jetzt an die schwierige Aufgabe, in gedrängter und möglichst allgemein verständlicher Darstellung eine Vorstellung von dem zu geben, was sich in einer solchen nicht erschöpfen läßt. Wir werden manche Voraussetzungen zuzulassen, Anderes nur in den allgemeinsten Umrissen zu entwickeln genöthigt sein, um nicht vollständig die Grenzen einer vorwiegend musikästhetischen Abhandlung zu überschreiten. Glücklicherweise ist es nicht eine wesentlich neue, dem eigenen Kopfe entsprungene philosophische Gedankenwelt, in der der Verfasser sich heimisch zu machen versucht

hat; er schließt sich in den Grundzügen — wenn auch mit manchen Abweichungen im Einzelnen auch auf dem theoretischen Gebiet, von denen kleinere frühere Abhandlungen dem philosophisch gebildeten Leser, der davon nähere Kunde zu haben begehrt, Kenntniß gewähren können — der Hegel'schen Auffassung an, welche, wenn auch seit einer Reihe von Jahren scheinbar in den Hintergrund gedrängt, auf die Dauer eben so wenig aus dem Gesichtskreis der zur Philosophie hinstrebenden Denker verschwinden kann, als die großen Leistungen früherer speculativer Geister, und zwar um so weniger, als sie in ihrer Methode — wenn auch nicht im Einzelnen der Ausführung — als das letzte, abschließende System der Erforschung der Wahrheit zu gelten hat, — eine Ueberzeugung des Verfassers, zu deren näherer Begründung ihn die weitere Untersuchung von selber führen wird. Manches in unserer Darstellung mit Nothwendigkeit unbestimmt Bleibende wird mithin für den Philosophen von Fach durch die Anknüpfung an die großen Erinnerungen der Hegel'schen Philosophie leicht ergänzt werden können; dem Musiker es so nahe als möglich zu bringen, wird unser vornehmstes Bemühen sein.

Um die Kunst als eine Thätigkeit des menschlichen Lebenstriebes zu begreifen, wird man auf die Grundlage des menschlichen Lebens zurückgehen müssen, und diese scheint die Sprache und die in der Sprache sich offenbarende Fähigkeit des Denkens zu sein, denn durch Sprache und Denken unterscheidet sich der Mensch vom Thier. Aber diese Begründung wäre noch nicht tief genug, denn der Mensch — nicht blos der ursprüngliche, sondern auch der heutige — wird sprachlos geboren; also aus dem sprachlosen Bewußtsein entwickelt sich das sprachfähige, bei uns Heutigen durch Erziehung, in einer nothwendig vorauszudenkenden Urzeit durch spontane Umbildung. Das Bewußtsein aber entwickelt sich aus dem Unbewußten, und so sind wir, die tiefere Begründung suchend, auf den dunkeln Urquell alles Daseins zurückgewiesen. Es muß dasselbe ein sich Bewegendes sein, denn sonst könnte

aus ihm nicht das Bewußtsein, von dessen Dasein wir doch eben so überzeugt sind, als von seinem in der Zeit entstandenen Dasein, werden. Wir wollen nun versuchen, uns den primitivsten Zustand des Bewußtseins so einfach als möglich vorzustellen. Wir sehen ab von Auge und Ohr, den entwickelteren, eine außerhalb der Welt des eigenen Leibes liegende Welt uns vorstellig machenden Sinneskräften, wir sehen auch ab von Geruch und Geschmack, die ebenfalls bereits auf dem Gegensatz der individuellen Leiblichkeit und des äußeren Daseins beruhen, ja selbst von dem Tastgefühl, das gewissermaßen mit einem embryonisch entwickelten Auge zu vergleichen wäre, ist abzusehen, — übrig bleibt nur die Vorstellung des eigenen leiblichen Daseins, die Bewegungs-Empfindung, sei es als Muskelgefühl, als Wärme- oder Frostgefühl, als Empfindung des Lebenstriebes — der innere Sinn mit einem Worte, der hier aber nicht in seiner höheren geistigen Bedeutung, sondern in der natürlichen, rein physiologischen zu fassen ist. Ohne Bewegung könnte ein solcher Sinn nie entstehen; die Bewegung ist also dem Bewußtsein vorauszusetzen. Das bloße Sichaufsichbeziehen einer räumlich vorgestellten Welt sei es von Atomen oder körperlichen Existenzen überhaupt, die bloße Uebertragung einer irgendwo entstandenen Bewegung im Umkreis oder nach einer besonderen Richtung hin ist noch nicht Bewußtsein, sondern bloße Fortpflanzung der Bewegung. Was im Bewußtsein geschieht, wird vielleicht am deutlichsten mit dem Ausdruck bezeichnet: das Sein erscheint sich. Man hat insofern als das Wesen des Bewußtseins ausgesprochen, daß es Subject-Object sei. Aber auch dies ist noch nicht ganz richtig; es ist vielmehr das ganz Allgemeine, das Sein schlechthin oder das reine Sein, das sich als ganz allgemeinem Sein erscheint, es ist also vielmehr Subject-Subject zu nennen. Allerdings aber vermag es sich nur zu erscheinen durch Vermittelung einer bestimmten Bewegung, die aus ihm als allgemeinem Sein entstanden, nun wieder ihm selber als allgemeinem Sein erscheint;

und in diesem Verhältniß eben des Allgemeinen zu dem Allgemeinen — mag man jenes Erstere nun Idee oder Gott und dieses Letztere Persönlichkeit, Ich oder sonst benennen, wie man will — und in der Vermittelung beider durch eine bestimmte Bewegung, welche zu beidem, dem objectiv und dem subjectiv Allgemeinen, in dem Verhältniß eines Endlichen zum Unendlichen, eines Bestimmten zu dem unendlich Bestimmbaren, mithin in dem Verhältniß eines Widerspruchs, einer aufzuhebenden Ungleichheit steht, in diesem Verhältniß liegt der Keim von Allem, was innerhalb des bewußten Lebens zu seiner Entwickelung gelangt, ein Keim, der sich aber in den verschiedenen Thier-Geschlechtern und Individuen und in den Menschen-Geschlechtern in den verschiedenartigsten Abstufungen entwickelt, überall, so weit unser empirisches Wissen reicht, mit dem Tode, d. h. mit dem Erlöschen des Triebes, die Ungleichheit zu überwinden, endigend.

In der ersten Regung des Bewußtseins liegt nun die Möglichkeit, den Gegensatz zwischen der Gegenstand des Bewußtseins werdenden Bewegung, als dem Endlichen und Bestimmten, und dem zum Bewußtsein für sich gelangenden Allgemeinen, dem Ich, nach zwei Richtungen hin aufzuheben, auf der einen Seite, als ein absolutes Erfassen des objectiv gegebenen Seins, als Passivität, welche das vorhandene Sein nach seiner ganzen allseitigen Wirklichkeit in sich aufnimmt, in sich zur Erscheinung bringt, auf der andern Seite als Selbstbestimmung, als Ueberwindung und Veränderung des objectiv gegebenen Seins. Da aber nach diesen beiden Richtungen hin die Entwickelung des Bewußtseinskeimes eben so sehr gedacht werden kann, als gedacht werden muß — denn verschiedene Möglichkeiten haben das gleiche Recht, ihr gemeinsames Auftreten ist daher in Wahrheit die einzige Möglichkeit, mithin Nothwendigkeit —, so ist das letzte Ziel des Processes die Versöhnung dieser entgegengesetzten Richtungen, d. h. die Durchführung des Selbstgestaltungstriebes, des sich verwirklichenden Willens bis zu einem Punkte hin, wo er als

mit der willenlosen ewigen That des allgemeinen Seins identisch sich ergiebt und in dieser Einheit mit sich selbst zur Ruhe gelangt.

Die erste Entwickelung des Bewußtseinskeimes weiß nun freilich von diesem Ziele nichts; sie ist weder ein Streben, das Dasein zu erkennen, noch es hervorzubringen, oder wenigstens nur in dunkelster Regung. Verginge das bewußte Individuum nach dem ersten Bewußtseinsmomente, so wäre es überhaupt mit seiner weiteren Entwickelung vorbei; nur dadurch, daß sein Bestehen und Bewußtwerden eine Zeit lang fortdauert, ist eine Fortbildung möglich. Alles Bestehen ist aber ein Werden; indem das bewußte Individuum besteht, wird es, d. h. es ist ein fortgesetzter Kampf zwischen Entstehen und Vergehen; diesen Kampf empfindet es in seinem Bewußtsein, und der Schmerz des Vergehens oder Vergehenkönnens ist es, der den Willen entfacht.

Nach dem heutigen Standpunkt der Entwickelungstheorie kann man die Annahme nicht für unmöglich halten, daß von dem Augenblick an, wo innerhalb des Unbewußten die erste Bewußtseinsregung erscheint, die weitere Ausbildung des Bewußtseinsorganismus eine gewollte That des Bewußtseins ist, indem es sein Nervensystem immer weiter differenzirt. Diese Annahme ist zunächst schon empirisch nicht ganz unhaltbar, insofern wir noch heute die Möglichkeit einer schärferen Differenzirung der Sinne durch Willenskraft an uns selber erfahren können. Wer schärfer sehen und hören, schärfer schmecken, riechen und fühlen will, vermag es durch angestrengte Aufmerksamkeit und Fleiß, so lange sein Körper sich überhaupt noch im Stadium der physischen Fortbildungsfähigkeit befindet, zu erreichen; im Charakter der bestimmten Wissenschaft, in die wir hineinzudringen suchen, mag es liegen daran zu erinnern, wie sehr namentlich das musikalische Gehör durch Uebung geschärft werden kann; es ist also kein Grund, um die Annahme zu verwerfen, daß nicht auch aus

der ganz allgemeinen Grundlage der Sinnlichkeit durch weitere absichtliche Differenzirung die einzelnen Sinnesempfindungen sich entwickelt haben könnten. Diese Hypothese ist es aber, welche aus der Thätigkeit des Unbewußten alle künstliche und in das Wunderbare hineinreichende Teleologie entfernt, welche das Teleologische causal verständlich macht. Denn sie verlangt von dem Unbewußten weiter nichts, als daß es, um sich selber erscheinen zu können, sich physisch mit sich identisch setze, daß es sich als Mikrokosmos, d. h. als individuelle Totalität der makrokosmischen Totalität entgegenstelle und so in der individuellen Begrenzung dasselbe Ganze sei, was es als Weltganzes den einzelnen Körpern gegenüber ist. Wie diese Voraussetzung freilich naturphilosophisch zu deuten sei, darauf kann in diesem Zusammenhange nicht näher eingegangen werden; wir müssen uns an der Thatsache, die ja Jedem bekannt, genügen lassen.

In der Entwickelung der allgemeinen Körperempfindung zu den einzelnen Sinnesfähigkeiten sind die letzteren — nach dem oben Entwickelten — zunächst Mittel zum Zweck, d. h. sie sind Mittel, um das bewußte Individuum vor dem Vergehen zu schützen; denn es ist dasselbe gezwungen das objective Dasein deutlicher wahrzunehmen, um zu erfahren, wie es sich vor den Gefahren, die es bedrohen, sicherer zu schützen und wie es Mittel zur Selbsterhaltung zu gewinnen vermag. Am Sehen, Hören, Schmecken u. s. w. ist ihm zunächst nichts gelegen, nur an der Selbsterhaltung.

Aber diese Selbsterhaltung ist doch im Grunde nichts Anderes, als die Erhaltung des Bewußtseins, also einerseits das Streben, überhaupt zum Bewußtsein zu gelangen, andererseits als solches Bewußtsein sich zum Herrn des Daseins zu machen. Beides also, der Bestimmungstrieb und der Bewußtseinstrieb sind in dem Selbsterhaltungstriebe mitgesetzt. In dem Maße, als das bewußte Wesen um die bloße Existenz noch zu kämpfen hat oder bereits mit einem gewissen Gefühl der Sicherheit sich

zu bewegen vermag, werden die einzelnen Sinnesthätigkeiten sowohl als die in ebenmäßigem Verhältniß mit ihnen sich entwickelnden Bewegungsfähigkeiten entweder bloße Mittel bleiben oder sich, wie wir dies ja auch beim thierischen, ja selbst beim menschlichen Dasein empirisch beobachten können, zu selbständigen Zwecken erheben. Als Regel ist anzunehmen, daß jedes Wesen die niedrigste Stufe des Daseins, die bloße Existenz, als Hauptsache betrachtet und dem Höheren blos so weit Beachtung schenkt, als die Existenz es duldet, in diesem letztern Fall aber auch für das Uebrige Interesse hat und eine Wahl zwischen Besserem und Schlechterem trifft; nur der Mensch vermag das Höhere dem Niederen vorzuziehen und auch die Existenz preiszugeben, wenn sie seinem höher entwickelten Bewußtsein nicht genügt.

Eine weitere Bestimmung von allgemeiner Bedeutung ist hier noch einzufügen. Das organische Dasein ist, sobald es einmal erreicht ist, als Totalität überhaupt das Ueberlegene; und wenn es auch in seiner Einzelexistenz untergehen muß, so entschädigt es sich dafür durch Fortpflanzung, die ebenfalls ein Nachbild der Unvergänglichkeit ist. Diese Fortpflanzungsfähigkeit ist dem bewußten Wesen von Natur gegeben. Aber sie ist zunächst Theilung, als welche sie noch heute bei tiefer stehenden Arten erscheint. Die Differenzirung in Geschlechter ist wahrscheinlich ebenfalls, wie die einzelnen Sinnesthätigkeiten, als bewußte und gewollte Differenzirung zu erklären. Es ist eine Theilung in das Kraft- und Stoffartige, dem Gegensatz von Sonne und Planet analog.

Auch in dem höchst entwickelten Thiere bleibt der Gegensatz zwischen dem Was des Bewußtseins und dem allgemeinen Wesen, das sich bewußt wird, ein sehr weiter. Die qualitative Aenderung dieses Verhältnisses vollzieht sich im Menschen, vermittelst der Sprache.

Allerdings hat der Mensch nicht zuerst Sprache; auch viele

Thiere besitzen sie und wahrscheinlich in viel weiterem Umfange, als die oberflächliche Vergleichung mit der Menschensprache vermuthen läßt; wir müssen uns nur zunächst entschließen, Sprache in dem allerweitesten Sinne zu nehmen. In diesem Sinne bedeutet sie aber jegliche Aeußerung eines bewußten Wesens einem andern gegenüber, die nicht ein physischer Zwang ist, wenn nicht etwa auch hier ein Grenzgebiet aufzufinden sein sollte, das zwischen Thun und Sprechen in der Mitte liegt. Wenn ein Hund seinen Herrn bittend ansieht, so ist dies gewiß Geberdensprache; wenn er ihn mit der Pfote sanft berührt, so wird auch dies eher als eine Art von Sprache, denn als ein Gewaltakt gefaßt werden; wenn seine Pfote heftiger und ungestümer wird, so daß es weh thut, so ist dies im Sinne des Hundes wohl noch Sprache, der Herr aber faßt die Sache vielleicht schon anders auf; und wenn er beißt, so ist das jedenfalls mehr, als bloße Sprache. Und was ist es, wenn Jemand einem ungezogenen Knaben, ohne ein Wort zu sagen, ohne eine Miene zu verziehen, einfach Schläge giebt? Gewiß auch Sprache, aber doch noch mehr. Sehen wir von diesem zweifelhaften Grenzgebiet ab, auf welchem Sprache und That in einander fließen, so haben wir ein unzweifelhaftes Gebiet der Sprache als einer Mittheilung bewußter Wesen an einander, das jenseits der That liegt.

Es ist nicht nöthig, daß wir Beispiele der Geberdensprache ausdrücklich anführen; sie ist bekannt genug. Der Romane hat ein sehr weitgehendes gegenseitiges Verständniß vermittelst ihrer; Liebende haben es auch in kälteren Zonen, Thiere, z. B. Vögel, wie es scheint, in außerordentlichem Umfange. Neben der Geberdensprache entwickelt sich nun als ein Mittel gegenseitiger Mittheilung der aus Lunge und Kehle dringende Stimmklang.

Wir müssen ihn in unserer gedrängten Darstellung als ein von Natur Gegebenes betrachten. Die eigentliche Entwickelungslehre würde freilich in jene dunkle Region frühester Vergangen-

heit einzudringen suchen müssen, in welcher das aus dem Wasser zum Lande strebende Thier sich eine Lunge erwarb, um in der Luft existiren zu können, und mit dieser Lunge zugleich die Möglichkeit der Stimme gewann. War es leidend, so mochte die Unruhe des Athmens den ersten hauchenden, ächzenden Stimmklang erzeugen, gesteigertes Leiden verstärkte denselben im Laufe der Zeit; die Organe fügten sich im Laufe langer Entwickelung diesem unwillkürlichen Streben nach Verstärkung; aus dem Klagelaut wurde allmählich Hülferuf. Indem aber die Fähigkeit des lauten Stimmklangs wuchs, nahm auch der Gebrauch desselben zu, und so finden wir denn bei einer Anzahl von Thieren diese Fähigkeit in außerordentlich hohem Grade entwickelt. Dem Hunde z. B. dient seine Stimme als Kundgebung des Vorstellens, Empfindens und Wollens. Es wird auf irgend etwas Fernes seine Aufmerksamkeit gelenkt: er schlägt an. Er sieht seinen Herrn und kann, ihn begrüßend, sich nicht genug thun in lautesten Aeußerungen der Freude. Er kämpft gegen etwas ihn Störendes an und bellt ebenfalls auf das Heftigste — aber mit anderm Klang, als wenn es Freude sein soll; geht sein Wille zur That über, so hört er auf zu bellen, er beißt. Was Thiere sich unter einander und was sie dem Menschen mitzutheilen haben, theilen sie sich meist durch eine Vereinigung von Geberdensprache und Stimmklang mit, und im Grunde lernt auch der heutige Mensch die Wortsprache nur mit Hülfe der Geberdensprache. Wenn dem Kinde ein Haus, ein Tisch, ein Stuhl u. s. w. nicht gezeigt würde, so würde es nie wissen, was unter diesen Wörtern verstanden wird; ein blindgeborenes Kind aber muß durch das Tastgefühl und durch Pantasie das fehlende Auge ersetzen.

Die große Schwierigkeit bleibt nun, zu erklären, wie aus dem doch immer noch so unbestimmten thierischen Stimmklang die alle erkennbare Bestimmtheit in sich der Möglichkeit nach enthaltende menschliche Wortsprache hervorging. Die neueren

Untersuchungen über den Ursprung der Sprache lehnen es ab, den Empfindungslaut als Princip der Sprache zu setzen, und sie haben insofern Recht, als die Wortsprache etwas vollständig Anderes ist, als die Empfindungssprache, ganz abgesehen von der auf dem Wege historischer Sprachforschung gewonnenen Einsicht, daß die ältesten erkennbaren Sprachwurzeln nicht einen Zustand der Empfindung, sondern eine objective Vorstellung, wie etwa die Thätigkeit des Zerreißens und Aehnliches bedeuten. Aber man wird doch nicht annehmen können, daß jenes thierische Wesen, welches zum Menschen sich entwickelte und zwar dadurch entwickelte, daß es Sprache gewann, vorher gar keinen Stimmklang besessen habe und daß der erste Stimmklang, den es hervorbrachte, sogleich ein Wort war. Wenn diese Annahme als unmöglich erscheint, so war doch immer der thierische Empfindungslaut das historisch Vorangehende und es kommt darauf an zu erklären, wie es zuging, daß dieser Empfindungslaut in sein Anderes, in die Wortsprache überging, daß das starre Eis der Thiersprache schmolz und zu flüssigem Wasser, daß das Thier zum Menschen wurde. Für den Logiker der Hegel'schen Schule ist es freilich nichts Befremdendes, daß Eins zu seinem Andern wird; denn gerade in diesen Uebergängen, welche das Gesetz der Identität zu durchbrechen scheinen, erkennt er die eigentlichen Aufgaben des höchsten Wissenstriebes.

Wir müssen nun zunächst in Erinnerung bringen, daß eine so ganz unbedingte Schranke zwischen Thier- und Menschensprache ebenfalls nicht existirt; einige Thiere ahmen die Menschensprache nach, andere verstehen sie, Beides freilich nur bis zu einem gewissen Grade. Wie weit die zur Nachahmung der Sprache nicht blos abgerichteten, sondern von Natur hinneigenden Vögel dieselbe auch verstehen, ist mir unbekannt; daß aber Thiere höherer Art, z. B. Hunde, die menschliche Sprache theilweise ganz richtig verstehen, weiß Jeder, auch ohne Zoologe zu sein. Der Hund z. B. kennt eine Anzahl von Wörtern und weiß, was damit

gemeint ist. Daß auch das Thier jene Fähigkeit, ein hörbares Phänomen als Symbol für etwas ganz Andersartiges, in gar keiner Beziehung Vergleichbares zu nehmen, innerhalb engerer Grenzen bereits besitzt, ist eine besonders erwähnungswerthe Thatsache. Was hat z. B. das Wort „Herrchen“ mit dem Manne, mit seinem Aussehen und Charakter zu thun, den der Hund als seinen Herrn kennt und doch weiß der Hund, wenn von „Herrchen“ die Rede ist, wer gemeint ist, wie ein unterrichteter Leih-Bibliothekar, wenn der Leser eine Nummer nennt, weiß, was für ein Buch Jener haben will. Aber auch der Hund würde es nicht wissen, wenn er nicht durch das Auge gelernt hätte, wer mit „Herrchen“ gemeint ist, wenn sich also nicht Auge und Ohr, Geberden- und Wortsprache ergänzten.

Die bloße Geberde reicht nun freilich bei der entwickelten Menschensprache, wie sie uns, die wir uns auf den Höhen menschlichen Daseins befinden, meistens im Sinn liegt, nicht aus; denn vollständig läßt sich kein Wort sinnlich aufzeigen, insofern jedes Wort ein Allgemeines, einen Begriff bezeichnet, selbst die meisten Eigennamen nicht ausgeschlossen; viele von ihnen aber, nämlich alle eigentlichen Abstracta, ist es überhaupt nicht nur unmöglich zu zeigen, sondern auch außerordentlich schwer, sie nur richtig zu definiren, so daß ihr richtiger Gebrauch sich bei dem Kinde nur durch ein unbewußtes, innewohnendes Verständniß und aus dem Zusammenhange des Gebrauchs zu entwickeln vermag; wir müssen uns aber in die ersten Anfänge der Menschensprache zu versetzen suchen, wenn wir ihr Entstehen aus der Thiersprache verstehen wollen. Es ist nun erstens auch bei den Thieren nicht anzunehmen, daß ihnen Begriffe gänzlich fehlen, ja selbst eine gewisse Thätigkeit des richtigen Denkens, des consequenten Schließens muß bei ihnen gerade eben so, wie bei dem natürlichen Menschen, als seinem sinnlichen Vorstellen und Handeln immanent angenommen werden. Andererseits läßt sich auch jener Satz, daß jedes Wort einen Begriff bedeutet, nicht unbedingt aussprechen;

im ursprünglichen Zustande, im kleinen Menschenkreise konnte es nicht nur wirkliche Eigennamen geben, mit denen nur ein einzelner Mensch gerufen wurde, sondern auch Worte, wie z. B. Sonne, worunter wir heute jeden selbstleuchtenden Himmelskörper verstehen, konnten auf einen einzelnen Gegenstand gedeutet werden, wie er ja wohl auch heute noch von den meisten Menschen allein auf unsere Sonne bezogen wird, indem sie die anderen Sonnen nur mit dem Namen „Stern" zu nennen gewohnt sind; wenn es aber im Großen und Ganzen freilich richtig ist, daß die Worte nicht den einzelnen individuellen Dingen, sondern den von ihnen abstrahirten Begriffen adäquat sind, so ist auch, wie gesagt, bei dem Thier festzuhalten, daß sich das Vorstellen zum Begreifen entwickelt, denn jedes bewußte Wesen hebt an den Gegenständen, die ihm erscheinen, zunächst die eine Seite hervor, die ihm die wichtige ist. Am entschiedensten tritt dies in der Geschlechtswahl hervor; jeder Hund erkennt seines Gleichen und sei die sichtbare Erscheinung eine noch so ungleiche; für ihn existirt also der Begriff „Hund" mit untrüglichster Sicherheit. Eben so vermag der Hund zu denken und zu schließen, was aus vielen seiner Handlungen zur Evidenz hervorgeht.

Nun bewegt sich ferner das Leben des Thieres in sehr einfachen Verhältnissen; es ist nur eine geringe Anzahl von Objecten für sein inneres Leben von Bedeutung. Daß wir so leicht verstehen, was ein Hausthier will, ist eben nur unter dieser Voraussetzung möglich. Wenn also der Mensch, bevor er eigentlicher Mensch wurde, eine Empfindungssprache besaß, von der Wortsprache noch sehr verschieden, dieser aber doch durch eine sehr primitiv entwickelte Aehnlichkeit der Sprachlaute verwandt, so mochte diese Sprache für den damaligen Objectskreis des Thiermenschen eben so ausreichend sein, als es die der übrigen stimmbegabten Thiere ist. Dazu kam aber beim ursprünglichen Menschen noch die entwickeltere Geberdensprache, derer er nach seiner Affennatur durch die Fähigkeit des Aufrechtgehens Herr war.

Indem er, seine Stimme ertönen lassend, zugleich einen Gegenstand zu zeigen vermochte, war der Uebergang von dem Empfindungston zu der Wort-Symbolik ein viel leichterer, als bei den anderen Thiergattungen, und zwar eigentlich nur bei ihm, als dem einzigen stimmbegabten Affen. Um aber Sprache zu werden, mußte noch ein Anderes hinzukommen: eine gewisse Regelmäßigkeit und Beharrlichkeit in der Verbindung von Wort und Begriff. Caspari hat die Sprache auf die Staatenbildung, d. h. auf das Herrscherthum zurückgeführt und den Herrscher als den „Tonangebenden“ nicht blos witzig, sondern mit einer in der Form des Witzes erkennbaren wissenschaftlichen Schärfe bezeichnet; wir schließen uns ihm an und indem wir den Anfang der eigentlich so zu nennenden Menschensprache in den ersten Anfängen der Staatenbildung erkennen, finden wir, daß es genau eben so richtig ist, mit Aristoteles zu sagen, der Mensch sei das ζῶον πολιτικόν, als in moderner Weise: er sei das redende Thier.

In der ursprünglichen freien Weise des Zusammenlebens, welche den Einzelnen mehr sich selbst und dem engsten, bald sich erweiternden, bald wieder lockernden Familienkreise überließ, mochte ja auch der Stimmklang manche bestimmtere Modification annehmen, die zu einer gewissen Beharrlichkeit in der Bezeichnung des Gemeinten und dadurch zur Verständlichkeit gelangte. Die Nachahmung ist noch heute die Wurzel des Verständnisses. Das sprachlernende Kind spricht die Worte, die es hört, äußerlich nach, indem es theils durch das Auge und die übrigen Sinne, theils durch den den Sinnen immanenten Verstand — denn eigentliche Definition und Erklärung tritt ja erst auf der höheren und höchsten Stufe der Bildung ein — ihre Bedeutung kennen lernt. Dieselben Kräfte, die wir noch heute bei dem Verständniß der Sprache thätig sehen, mußten — wenn auch unter viel schwierigeren und zeitraubenderen Verhältnissen — die ursprünglich thätigen sein. So konnte bereits manche Menschenfamilie einen geringen Umfang von Sprache haben, der eben wieder

erlosch, wenn die Familie sich als zusammenhängendes Ganze verlor. Jene entwickelteren Wortsprachen, die zu Volkssprachen wurden, konnten nicht entstehen ohne umfassendere, sich eine längere Zeit hindurch behauptende Staatenbildung. Nun schlossen sich bestimmte Worte vermittelst der Autorität — wie auch noch heute — an bestimmte Vorstellungen an; der Stamm der Sprache entwickelte sich in dem Maße zu weiteren Wortbildungen, als das Leben der Völker dazu gelangte, neues Dasein theils kennen zu lernen, theils zu schaffen, theils zu verstehen. Die lebenden Sprachen erweitern sich, auch heute noch, tagtäglich, denn jede Erweiterung des Wissens verlangt neuen sprachlichen Ausdruck.

Als innersten Grund der Sprachentstehung müssen wir also die Neigung der Menschen zu friedlich geordnetem Zusammensein erkennen. Hätte der Mensch das einsame Leben, dem Raubthier gleich, vorgezogen, er wäre nie Mensch geworden. Auch diese Neigung finden wir bei Thieren; in diesem Fall aber traf sie mit einer lebhaften sinnlichen Beobachtungsgabe, mit einem scharfen immanenten Verstand und mit der aufrechten Haltung des Körpers, welche eine gesteigerte Fähigkeit, die Natur dem Willen zu unterwerfen, und eine größere Ausbildung der selbständigen Lungenthätigkeit zur Folge hatte, zusammen. Mochte nun dieses festere Zusammensein blos des Schutzes wegen — gegen Ueberfälle von Thieren oder anderen Gliedern der Menschenfamilie — oder um das persönliche Leben des Einzelnen durch gemeinsame Thätigkeit zu verbessern oder endlich aus einer innern Neigung, das allgemeine Wohlsein über das persönliche zu stellen, entstanden sein, immer ward doch der Sinn für das Allgemeine dadurch erweckt. Wir werden gut thun, die dem thierischen Leben am nächsten stehende Auffassung als die ursprüngliche zu betrachten und den Staat zunächst als kriegerischen und Polizeistaat, sodann erst als socialen Staat, ganz zuletzt als idealen Staat uns vorzustellen; aber auch in der niedrigsten Form des Staats wurde doch der Anfang damit gemacht, über

die blos einzelne Subjectivität zu einem höheren Allgemeinen zu gelangen. Es ist scharf zu beachten, daß nur im Zusammenhang mit der beginnenden Herrschaft eines sittlichen Willens über den persönlichen auch für das innere Leben der Seele die Abstraction und Fixirung des Allgemeinen innerhalb des Vorstellungslebens gelang. Denn nur durch Sprache können die Allgemeinheiten, durch welche wir Gliederung des Vorstellens erlangen, befestigt werden und Sprache entstand nur durch Gliederung in dem Zusammenleben der Menschen. Der einsame Mensch hätte nie jene Sicherheit und Bestimmtheit des Vorstellens gewinnen können, welche ihm die Sprache verschafft; nicht einmal richtig zu zählen hätte er ohne Zahlzeichen vermocht; und so ward er schon durch die Vortheile, welche ihm die Sprache gewährte, für den Zwang des Staates reichlich entschädigt. Nur das Mittheilungsbedürfniß konnte den Sprachlaut in ihm erwecken, nur das feste, geordnete und die persönliche Freiheit insofern auch beschränkende Zusammenleben konnte den Sprachlaut zur wirklichen Sprache consolidiren und ausweiten; aber auch nur dadurch errang er sich die Ausbildung des innern Bewußtseinskeimes zu einem gegliederten Ganzen mit scharfen, bestimmten Unterschieden.

Daß gleich den höheren Sinnen, Auge und Ohr, so auch die Sprach- und Begriffsentwickelung zunächst nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zur besseren Erreichung der animalischen Lebenszwecke gewollt wurde, dürfte um so weniger einem Zweifel unterliegen, als wir ja noch heute die meisten Menschen auf diesem Standpunkt beharrend finden. Erhaltung der Existenz gilt als das Nächste. Als Keim ist allerdings auch das Höhere bereits in dem Niedern, wie schon oben gesagt wurde (Seite 372), enthalten; denn Erhaltung der Existenz heißt doch Erhaltung des Bewußtseins und, wenn dies Bewußtsein in sich keinen Werth hat, wenn es armselig über die Oberfläche des Seienden dahinstreift oder nichts Erfreuliches der Seele bietet, so muß mit der Zeit Gleichgültigkeit gegen die Existenz das Resultat sein.

Aber so lange alle Arbeitskraft auf die Erhaltung der Existenz verwendet werden muß, kommt es zu dieser Reflexion nicht; der Keim vermag sich erst zu entwickeln, wenn die niederen Lebenszwecke mit einer gewissen Leichtigkeit zur Befriedigung gelangen. Das empirische Wissen freilich, sofern es praktischen Lebenszwecken dient, kann sich auch auf dieser Stufe weit ausbilden; denn frühzeitig sucht der Mensch, wie ja bereits das Thier, innerhalb des ihn umgebenden Daseins dasjenige aufzufinden und bearbeitend auszunutzen, was ihm sein Leben möglich oder angenehmer macht; dieses durch Sprachbildung sehr erweiterte empirische Wissen ist es ja nun auch, was mit der Zeit den Raum frei schafft für idealere Thätigkeiten und Bestrebungen; aber der eigentliche Empirismus, der alles Thatsächliche als solches zu erforschen sucht, gleichviel ob es dem Menschen nützen könne oder nicht, existirt auf dieser Stufe noch nicht, sondern es wird gefragt, welchen Nutzen dieses oder jenes Wissen zu bringen vermöge.

Diejenige ideale Macht, welche bereits für die niedrigsten menschlichen, d. h. zur Sprache und zum Staat durchgedrungenen Lebenskreise eine außerordentliche Bedeutung gewinnt, ist die Religion; denn sie hängt mit der Sorge um die Existenz auf das Engste zusammen. Alle Mühe um die Existenz, sowohl die persönliche als die allgemeine, sieht der Mensch fortdauernd bedroht, oft vernichtet durch allgemeine Naturmächte, deren Ursprung ihm unbekannt ist und die er dem Einfluß seines Willens nicht zu unterwerfen vermag; er erkennt ferner den Tod alles Endlichen und so das endliche Dahinschwinden seiner eigenen Existenz, deren Erhaltung ja doch sein vornehmster, oft sein einziger Lebenszweck war. Mit diesen Gedankenkreisen aber, mit der Vorstellung von Göttern, welche alles Dasein beherrschen, mit der Sehnsucht und Hoffnung unvergänglichen Lebens vollzieht er eigentlich erst die qualitative, unendliche Erhebung über die Thierseele.

Besseres und Schlechteres unterscheidet auch das Thier und sogar mit großer Bestimmtheit und Sicherheit, aber die Vor-

stellung des unbedingt Guten hat nur der Mensch. Diese ist es nun freilich nicht, die in den ursprünglichsten Religionsversuchen zu Tage tritt, sondern eher die des Mächtigsten, Herrschenden. Aber in der Sorge um die Todten und in der Furcht vor dem eignen Tode giebt sich doch schon sehr früh die Idee der Ewigkeit zu erkennen und in ihr die nur durch den sprachlich fixirten Zahlbegriff erreichbare Idee des Unendlichen. Es wird hiemit zugleich der entscheidende Schritt über den bloßen Empirismus vollzogen und ein Sein als hypothetisch, ja als nothwendig vorausgesetzt oder geglaubt, das jenseits aller möglichen äußern Erfahrung liegt. Zum Staat kann die Religion in ein sehr verschiedenes Verhältniß treten. Die Gottheit ist, möge sie polytheistisch oder monotheistisch gefaßt werden, das Königliche, das über allen Königen steht, also die in das Unendliche gesteigerte Hoheit des Staats; der König aber bemächtigt sich ihrer entweder und wird Vertreter der Gottheit, oder das Priesterthum, als Vertreter des Göttlichen, stellt sich dem Königthum als eine ebenbürtige oder gar überlegene Macht gegenüber. Wie alles Königthum, verlangt auch die Religion Beschränkung des subjectiven Triebes, Selbstüberwindung und Entsagung, indem sie größeren Lohn für das Hingegebene verspricht; sie ist ein Trost für die Armen und Bedrängten, indem sie die Hoffnung auf den Schutz des Mächtigsten aller Mächtigen gewährt.

Kant hat Gott als das Ideal der reinen Vernunft bezeichnet und mit Recht, denn erstens ist er nicht blos Idee, sondern Ideal, d. h. die als persönlich vorgestellte Idee, zweitens ist er Ideal der Vernunft, aber — so muß man hinzufügen — der Vernunft, wie sie in irgend einem Volke und zu irgend einer Zeit wirklich ist, mit allen ihr anhaftenden Schranken und Mängeln; das Gottesbewußtsein ist darum eben ein sehr verschiedenes. Für jedes Volk ist aber Gott dasjenige absolute Ideal, dessen seine Vernunft fähig ist. Insofern ist, wofern die Künste ebenfalls Ideale verwirklichen sollen, die Religion

auch Wurzel der Künste — ob freilich die einzige, soll sogleich näher untersucht werden.

Neben der Religion bestehen diejenigen Mächte, welche ihr nothwendig vorausgesetzt werden müssen, das natürliche sinnlich empirische Bewußtsein und das natürliche Bestreben, die Welt dem subjectiven Triebe dienstbar zu machen, so wie die erste Sprach- und Staatenbildung unausgesetzt fort, und die Beziehungen, in welche diese Mächte zu dem idealen religiösen Triebe, theils sich mit ihm vereinigend, theils ihn bekämpfend, treten, sind der Schooß, aus welchem das gesammte geistige Leben des Menschen hervorgeht. Man kann daher sagen, daß es, wenn keine Religion vorhergegangen wäre, keine Künste geben würde; denn die Kunst setzt das Ideal voraus, und das Ideal an sich ist das Göttliche; aber die realen Triebe bleiben bestehen und so entwickelt sich neben einer specifisch religiösen Kunst auch die dem Endlichen und Sinnlichen zugewandte, ja selbst neben der streng sittlichen Kunst die unsittliche.

Eine gewisse Empfänglichkeit für das Schöne ist ja wohl schon bei Thieren vorhanden, wenngleich es schwer zu entscheiden sein mag, ob das, was so gedeutet werden kann, z. B. in der Auswahl bei der Begattung, in einer gewissen Tendenz, gelegentlich recht schön zu erscheinen, nicht einen ganz andern Sinn hat; jedenfalls bemerken wir die Neigung bei Kindern und Wilden in dem Verlangen, das sie nach allem Glänzenden, farbig Schimmernden zur Schau tragen: das Auge will eben als solches gereizt, beschäftigt sein und beginnt damit, als Selbstzweck gesetzt zu werden. Am Sehen und Hören und, bei entwickelterem Vermögen, am Hören einer sprachlichen Mittheilung als solchem seine Freude zu haben, sodann zwischen dem Gesehenen, Gehörten und Vernommenen eine Auswahl zu treffen, sind die ersten Vorstufen zur Kunst. In der Wahl nämlich tritt es bereits schon hervor, daß der Eindruck auf das Auge und das Ohr u. s. w. in einer gewissen Abstraction gewollt

wird. Die Natur z. B. bringt häßliche und schöne Menschen hervor. Der häßliche kann ein guter Mensch sein, was der schöne nicht immer ist, oder seine Häßlichkeit ist eine unverschuldete, mit causaler Nothwendigkeit hervorgebrachte und insofern, nach der Wahrheit betrachtet, ganz begreiflich; aber unter Umständen verlangt der Mensch gerade diese Abstraction von dem gesammten causalen Zusammenhang der Dinge, er will nur für das Auge, für die oberflächliche Raum-Erscheinung das Wohlgefällige, und in diesem Sinne bevorzugt er das Eine vor dem Andern, in diesem Sinne schreitet er zur Kunst, um diese Abstraction sich so vollkommen als möglich zur Verwirklichung zu bringen. Er will also z. B. in der Malerei die schöne, in sich harmonische Raumerscheinung. Das, was er eigentlich will, entflieht ihm indeß; denn dieses Schöne ist dialektischer Natur; es ist z. B., was den Menschen betrifft, entweder männliche oder weibliche Schönheit, Schönheit der Jugend, des reiferen Alters, ja des Kindes und des Greises. So gelangt die Malerei wieder, wie die andern Künste auch, zur Individualisirung und Spaltung des Schönheitsbegriffes. Also fortschreitend, kann sie dahin kommen, daß sie auch das vorhin verschmähte Häßliche wieder ergreift; aber sie muß es so hervorbringen, daß es charakteristisch und bestimmt hervortritt und so als das Gewollte erscheint. Ein Hungriger, ein Kranker, ein Sterbender, ein Krüppel, ein betrunkener Schmeerbauch ist nicht schön; aber alle diese Erscheinungsformen sind oft und mit Recht von der Malerei dargestellt worden. Gerade die bildenden Künste sind reich an sinnlich verlockenden Darstellungen, welche von jeder zu einigermaßen höherer Entwickelung gelangten Religion perhorrescirt werden müssen, welche selbst ein civilisirter Staat ungern duldet, wofern er nicht durch eine abgöttische Verehrung der Freiheitsidee und ein grenzenlos optimistisches Vertrauen auf die Selbsterziehung des Menschen getrieben anders sich entschließt; solche Darstellungen müssen eine andere Wurzel, als

die religiöse haben. In der Poesie verhält es sich eben so; denn Zotenlieder gehören ebenfalls zur Poesie. Nur die Musik scheint eine etwas günstigere Stellung einzunehmen, insofern Sänger, denen es um Erregung der niedern Sinnlichkeit zu thun ist, es in der Regel mit der Beobachtung der strengen musikalischen Formen des Gesanges nicht allzu genau nehmen, wie man z. B. bei den Aufführungen der von Offenbach ursprünglich in das Leben gerufenen modernen Operetten, bei den Possen-Couplets, bei wilden Trinkgelagen u. s. w. wahrnehmen kann. Die Musik ist eine mathematische Kunst und insofern, wofern es nur wirkliche Musik ist, immer etwas vor der gewöhnlichen Realität des Lebens geschützt; aber ganz ist sie es ebenfalls nicht. Die Tanzform an sich ist nichts Unwürdiges; aber es giebt Tänze, z. B. Polka, bei denen schon der Rhythmus etwas Banales hat; auch Melodieen können in die niedere Sinnlichkeit hinabreichen, und ein Tonstück z. B., wie die Habanera in „Carmen", mag musikalisch noch so streng und rein gesungen werden, es bleibt immer ein Tonstück, in welchem niedere Sinnlichkeit wuchert.

Wenn verschiedene Möglichkeiten der Weiterführung oder der Ableitung vorhanden sind, so wird sich uns als einzige Möglichkeit, d. h. als Nothwendigkeit ihre Totalität ergeben; also sowohl aus der Religion, d. h. aus der Erhebung über die Sinnlichkeit überhaupt, als aus dem Appell an die niedern Sinne, als endlich aus dem Streben, Begriff und Anschauung mit einander zu durchdringen, was, wie wir oben sahen, das eigentliche Wesen des Kunstschönen ist, gingen die Künste hervor. Den religiösen Ursprung werden wir, um nur die Bedeutendsten zu nennen, deutlich an den Schöpfungen eines Palestrina und Seb. Bach erkennen. Wenn ferner die Kunst der Töne in dem Sinne Tanzmusik wird, daß sie nur als Mittel gebraucht wird, um jungen liebesbedürftigen Paaren den Reiz sinnlicher Berührung zu gewähren, so ist es doch wohl klar, daß der höhere

Sinn des Ohres nur als Mittel zur Erregung der niedrigeren Sinnlichkeit dient. Diese Art der Erregung braucht nun freilich noch nicht als eine unsittliche bezeichnet zu werden, sie wird es erst auf den Stufen ihrer Entartung. Die religiöse Musik, wenn sie echt ist, wird immer eine gewisse Entsagung, mindestens eine Arbeit und Spannung des Geistes verlangen, denn jede positive Sittlichkeit ist Selbstüberwindung, Kampf und jede religiöse Erhebung Vorstellung des über die Anschauung hinausgehenden. Deshalb giebt z. B. Seb. Bach sogar in seiner weltlichen Cantate „Die Wahl des Herkules" der Tugend eine strenge Fugenarie, denn die Fuge ist die strengste Fessel und Selbstbeherrschung innerhalb des musikalischen Styls. Die ganze Kunst versucht es, dem Menschen allen Reichthum zu erschließen, den die Welt des Auges, des Ohres und des im Anschaulichen denkenden persönlichen Menschengeistes besitzt; sie wird also diesen Sinnen positiven Genuß zu bereiten entschlossen sein, wird aber, um diesen ganz zu gewähren, auch das kunstvollere, schwierigere, nur durch eine gewisse Anspannung des Geistes verständliche Gefüge und wohl auch das gelegentlichere Abschweifen in schroffere Gegensätze uns nicht ersparen dürfen. Religion und Sittlichkeit ragen somit wohl in die Kunstwelt hinein, aber ohne von ihnen ausschließlich Besitz ergreifen zu dürfen; und wenn es im höchsten Grade wahrscheinlich ist, daß erst die Religion vorangehen mußte, ehe in dem Menschen jener über die niedere sinnliche Natur hinausgehende ideale Trieb geweckt werden konnte, der den Künsten ihre höhere Weihe gab, so war die Religion doch nicht vermögend, den einmal geweckten Trieb ganz in ihre Gewalt zu bringen; er war nun einmal da und ging seine eigenen Wege, und durchaus nicht ganz mit Unrecht, denn nur so errang er sich seine volle Verwirklichung.

Wenn wir also annahmen, daß sowohl Religion als Kunst aus dem staatlichen Zusammensein der Menschen und der damit zusammenhängenden Entwickelung der Sprache und des Bewußt-

eins hervorgingen, wenn wir sahen, daß die Religion erst die Kunst in das Leben zu rufen vermochte, ohne sie freilich ausschließlich beherrschen zu können, so ist es auf der andern Seite wahrscheinlich, daß eben so sehr die Kunst ihre Wirkung auf die Religion übte, — oder noch genauer, das ursprüngliche ideale Erzeugniß des menschlichen Geistes war ein gemeinsames Product seines künstlerischen und religiösen Geistes, und erst aus diesem undeutlichen, verworrenen Ineinander lösten sich im Lauf der Entwickelung Kunst und Religion von einander ab. Mit dem Mythischen beginnt die Religion, und der Mythos ist ein Product der dichterischen und bildlichen Phantasie. Nun sind aber Kunst und Religion doch ihrem innersten Wesen nach entgegengesetzt. Die Religion ist auf jenes zunächst Leere, Jenseitige, das Buddhistische Nichts bezogen, das wir dennoch als das allmächtige Seiende erfahren; die Kunst auf das anschaulich Gegebene, dem wir die Mängel der Endlichkeit abstreifen, das wir zu höherer Bedeutung erheben wollen. Die von der künstlerischen Phantasie vollständig sich befreiende Erfassung des Religiösen kommt über das Nichts zunächst nicht hinaus; die von der Religion, d. h. von dem in ihr zur höchsten Spitze getriebenen Idealen, sich loslösende Sinnlichkeit bleibt bei der niedern Endlichkeit. Insofern ist eine Durchdringung beider Seiten auch geboten; es bleibt aber immer der Grundunterschied, daß auf dem Gebiet der Künste das sinnliche oder wenigstens individuelle, bestimmte Dasein die Grundlage ist, das dem Begriff adäquat gemacht, in der Religion der leere Begriff die Grundlage, dem Gestalt gegeben werden soll. Durch die Gestalt über die Gestalt zu erheben, das Endliche zu setzen und zum Unendlichen aufzuheben, ist der letzte Zweck der Künste, — durch Erregung der Leidenschaften von Furcht und Mitleid, wie Aristoteles von der Tragödie sagt, die Reinigung der so beschaffenen Leidenschaften herbeizuführen — das Unendliche als sich gestaltend zu begreifen, das Endziel der Religion. Die

beiden Seiten, die zu vereinigen sind, sind in Religion und Kunst dieselben; aber sie sind auf entgegengesetzte Weise zu vereinigen. Wenn die Religion einen übermächtigen Druck auf die Kunst übt, so raubt sie ihr die volle und berechtigte Macht sinnlicher Schönheit, sie läßt sie darben und verkümmern; ist ihr Einfluß zu gering, so artet die Kunst in niedere Sinnlichkeit aus, Auge und Ohr, Geist und Witz werden zu einem bloßen Vehikel des leiblichen, thierischen Ergötzens herabgesetzt. Hat die künstlerische Phantasie einen übergroßen Einfluß auf die Religion, so ist die Versinnlichung, Verendlichung und Vergröberung des Göttlichen die nothwendige Folge davon; ist der Einfluß ein zu geringer, so bleibt es bei dem anschauungslosen, gestaltlosen Jenseits. Aber die Entwickelung der Kunst geht ihren eigenen Weg, die der Religion ebenfalls ihren eigenen. Weil die Kunst auf dem Boden der Anschauung steht, so haben diejenigen Künstler, die bildenden und die musikalisch gestaltenden nicht blos, sondern auch die Dichter, stets als die echteren gegolten, welche als intuitive von der Anschauung aus sich zu einem Ganzen erhoben; die Andern, welche vom Begriff ausgingen, haben oft zwar das Gute erreicht, daß sie an die höchsten Ideale der Kunst mahnten, aber die besten Kunstwerke haben sie seltener hervorzubringen vermocht. In der Religion ist es gerade umgekehrt. Die lebendige Anschauung wird ihre Entwickelung weniger geeignet sein, zum letzten Ziele zu führen, als das reinste, abstracteste logische Denken. Die Religion ist freilich nicht blos theoretisches Vorstellen, sei dieses nun blinder Glauben an gewisse Dogmen oder ein sich einigermaßen vor dem Verstande rechtfertigendes Glauben oder theoretisches Erkennen, sie ist eben so sehr inniges Gefühl und werkthätiges Handeln; aber ihre Grundlage ist dieses Vorstellen. Und wie dieses Vorstellen in Urzeiten wildestes Ueberwuchern einer rohen Phantasie war, das im Lauf der Zeiten immer mehr gereinigt wurde, so kann es schließlich nur reines Erkennen werden; d. h. die Religion wird speculative

Philosophie, welche letztere mit jener denselben Gegenstand gemein hat.

Als Erbschaft aus dem thierischen Dasein hatte der Mensch den Empirismus sowohl als das praktische Bewußtsein mitgebracht; beide Thätigkeiten bildet er durch seine specifisch menschlichen Fähigkeiten zur höchsten Vollendung aus; die religiöse Idee gehört ihm, insofern er Mensch, schon in ihrer Wurzel ganz eigenthümlich an, und man kann sagen, daß erst durch ihre Einwirkung auch die andern beiden Sphären zu ihrem höchsten Gipfel erhoben werden. Denn das Thier sowohl als der natürliche Mensch begnügt sich mit dem für seine Zwecke erforderlichen Maß von empirischem Wissen; der Mensch strebt nach absolutem empirischen Wissen in den irgendwie erreichbaren Grenzen desselben, und diesen Begriff des Absoluten hat er durch die Religion erhalten. Wenn es Empiriker giebt, welche Metaphysik und Religion sammt dem Begriff des Absoluten verwerfen, so mögen sie sich darauf besinnen, daß ihr eigenes wissenschaftliches Streben und Thun von eben diesem Begriff abhängt und daß sie nicht nur das einzig specifisch Menschliche, sondern sich selbst in den Abgrund zu stürzen unternehmen. Das Thier sowohl als der natürliche Mensch gestaltet sich das Dasein praktisch um, der Vogel, wenn er sein Nest baut, das Thier überhaupt, wenn es sich ein geschütztes Lager bereitet u. s. w.; aber nur der Mensch gelangt zu der Idee der absoluten Verbesserung und Verschönerung des Daseins, so weit diese irgend erreichbar ist. Auch die Kunst gehört dieser Sphäre des Praktischen an, wenngleich sie sich darauf beschränkt, die Ideale des Daseins als solche zur Anschauung zu bringen: ein Punkt, der sogleich zu näherer Entwickelung kommen soll.

Die empirische Wissenschaft verfährt durchaus a n a l y t i s c h, selbst wenn sie praktische Versuche macht, sofern diese dazu dienen sollen, nicht etwa dem Daseienden eine neue brauchbare Seite abzugewinnen, sondern die Natur des Daseienden vollständiger

zu erkennen. Der praktische Chemiker ersinnt neue Combinationen zu irgend einem praktischen Vortheile; die theoretische Chemie gewinnt dadurch eine genauere Analyse des wirklich Daseienden. Man sucht nach den Ursachen der Schwindsucht, um Heilmittel zu gewinnen; man glaubt diese Ursachen in gewissen organischen Keimen giftiger Art gefunden zu haben und erprobt die Wirkung derselben an Thieren; so gewinnt man zugleich eine genauere Erkenntniß des empirisch Vorhandenen, Praktisches und theoretisch Empirisches arbeiten sich hier in einander. Das praktische Verfahren bedient sich der empirischen Analyse, des Experiments, wohl als eines Hülfsmittels nach dem Sprichwort: Probiren geht über Studiren, ist seinem innersten Wesen nach aber synthetisch. Wenn der Vogel sich sein Nest baut, so ist dies ein synthetisches Thun. Weil auch beim Menschen die erste Synthese leicht irrig oder unvollkommen ist, so verbessert er seine Versuche durch Erfahrung. Dies zeigt sich bei jeder neuen Erfindung sehr deutlich, heute z. B. bei der Einführung des elektrischen Lichts, dessen bei den verschiedenen Erprobungen hervortretende Unvollkommenheiten so lange verbessert werden müssen, bis die Ausführung der Idee auf längere Zeit genügt. Der angehende Musiker componirt mitunter Alles am Clavier, um sich von der Wirkung sofort durch die Wahrnehmung zu überzeugen, d. h. er verfährt in einem und demselben Moment synthetisch und analytisch; der reifere ändert an seinem Werk, nachdem er es gehört hat; erst der ganz reife weiß, indem er es niederschreibt, genau, wie es klingen wird. Es ist nicht ein Zeichen von Genie, ein Tonwerk in kürzester Zeit niederzuschreiben, ohne etwas daran weder während des Schreibens noch nach dem Hören zu ändern; aber wenn dasselbe noch ein Jahrhundert hindurch von der Menschheit bewundert und geliebt wird, wie bei Mozart, dann ist es ein Zeichen von jener genialen Kraft, welche synthetisch mit unfehlbarer Sicherheit gestaltet. In gewisser Beziehung ist nun auch freilich dieses Thun — und wie in der Musik, so in allen

Künsten — ein analytisches zu nennen, denn es ist, z. B. innerhalb eines musikalischen Satzes die Entwickelung der Möglichkeiten, die innerhalb eines oder mehrerer gegebener Themen liegen, innerhalb der Erfindung des Thema's die Kraft, aus der Möglichkeit der Musik heraus Themen zu finden, welche selbst wieder eine mannigfaltige Entwickelung zulassen; denn dazu eignen sich nicht alle, sondern nur solche, die selbst wieder den Charakter einer gewissen Allgemeinheit an sich tragen; der Unterschied ist aber der, daß im Empirismus ein gegebenes Wirkliches, im Praktischen das Mögliche zergliedert, daß dort die Erkenntniß des Thatsächlichen, hier das Schaffen des Guten erstrebt wird. Das praktische Thun und das künstlerische Schaffen fassen wir nun darum unter einen Gesammtbegriff, weil alle Thätigkeit dieser Art synthetisch ist. Ein Koch verfährt synthetisch, wenn er durch eigenthümliche Combinationen eine Speise auf neue Art zu bereiten sucht, ein Blumenzüchter, wenn er eine neue Blumenvariation zu Stande bringt, ein Gesetzgeber, wenn er eine neue Form ersinnt zur Begründung des Rechts, ein Künstler, wenn er neue Kunstwerke schafft. Je unsicherer die Gestaltungskraft, desto mehr wird auf allen diesen Gebieten die dem Versuch folgende Erfahrung zu der Verbesserung des Werkes beizutragen haben; je nach der Beschaffenheit des Stoffes dringt aber die Thätigkeit mehr oder weniger in das wirkliche Leben ein. Der Koch bereitet eine wirkliche Speise, die verzehrt wird; der Blumenzüchter zieht wirkliche Blumen, der Gesetzgeber schafft Gesetze, die das Leben eines Volkes für eine gewisse Zeitdauer bestimmen; der Künstler stellt Statuen und Bilder hin oder er schafft Tonwerke oder Bilder menschlichen Geschehens in Epos, Roman und Drama; überall wird ein Seiendes hingestellt, das vorher nicht da war, also aus der Idee heraus. Und auch so dringt der Künstler mitunter in die volle Verwirklichung durch das Leben ein. Unsere Dichter wirken nicht blos, indem sie gelesen werden; sie beherrschen das gesammte Geistesleben der Völker, erweitern und ver-

edeln den Gesichtskreis, ja selbst die Sprache und die Vorstellungsweise des täglichen Lebens wird im Lauf der Jahrhunderte durch ihren Einfluß auf eine höhere Stufe gehoben. Die bildenden Künste verbreiten Schönheitsideale und geben ohne Zweifel manchen wirksamen Anstoß, um auch im Leben zu sorgfältigerer Beachtung der Bedingungen, von welchen Schönheit abhängt, zu erziehen; die Musik schafft mildere Sitten, begünstigt eine edle Geselligkeit und entwickelt in einer ebenfalls noch näher zu besprechenden Weise jenen Sinn für das Unendliche, welcher der Religion den günstigsten Boden bereitet.

Die Religion selber aber kann weder durch bloße Analyse noch durch bloße Synthese begründet werden. Durch bloße Analyse nicht, denn der Gegenstand derselben ist nicht das empirisch Gegebene, sondern vielmehr das jenseits aller möglichen Erfahrung Liegende, nothwendig Hinzuzudenkende; durch bloße Synthese nicht, denn der Gegenstand der Religion soll nicht geschaffen werden, wie ein Werk der Kunst oder sonst irgend etwas praktisch zu Verwirklichendes, sondern er wird als ein vor aller menschlichen Thätigkeit nothwendig Seiendes gedacht und soll nur seinem Wesen nach erkannt werden, wie irgend ein anderes Wirkliches, also analytisch. Der Gegenstand der Religion ist also überhaupt nicht erkennbar, oder er ist es auf irgend eine analytisch-synthetische Weise. Nun haben wir allerdings solche Vereinigungen bereits kennen gelernt. Wir haben gesehen, daß die Erfahrungs-Wissenschaft sich durch Experimente, welche synthetische Methoden sind, das praktische Handeln durch Probiren, also durch Analysen weiter hilft. Es ist aber leicht zu sehen, daß uns ein ähnliches Verfahren bei der Religion nicht weiter führen würde. Wir können mit Gott weder experimentiren, um ihn deutlicher zu erkennen, noch einen Gott schaffen, um ihn dann zu probiren. Nun ist aber das Analytisch-Synthetische bereits in der frühesten Bildung des Religionsbegriffes enthalten. Die Erfahrung selber zwingt uns einen Gedanken auf, der jenseits ihrer

liegt; indem wir mit dem Gegenwärtigen das Vergangene und Zukünftige überschauend zusammenfassen, wird uns der Begriff des Unendlichen, Ewigen aufgezwungen, als ein in der Erfahrung und in ihr eben so sehr nicht enthaltener Begriff. Man könnte daher versuchen, durch Schlüsse aus der Erfahrung das Dasein Gottes zu begründen, wie das die Metaphysik des vorigen Jahrhunderts in ihrem kosmologischen Beweise für das Dasein Gottes that. Die heutige Naturwissenschaft erkennt ebenfalls ein jenseits aller Erfahrung Liegendes, nothwendig Hinzuzudenkendes an; dies sind ihr die empirisch unwahrnehmbaren, sich gegenseitig anziehenden und abstoßenden Atome. Die Erfahrungs-Wissenschaft würde uns also, soweit wir sie als Natur-Wissenschaft vorstellen, zu einem sonderbaren Polytheismus von Atomen führen. Die Natur-Wissenschaft scheint nun freilich insofern die specifische Erfahrungswissenschaft zu sein, als die Natur doch als das eigentlich Objective von uns vorgestellt wird, das dem bloßen Vorstellen und Denken gegenüber das wahrhaft Seiende ist. Eine nähere Betrachtung ergiebt aber, daß wir zu der Ansicht von dem Dasein der Natur nur durch einen allerdings unmittelbaren Schluß kommen, indem das Einzige, was wir wahrhaft unmittelbar erfahren, unser eigenes inneres Erfahren ist. Daß wir die Vorstellung von Raum und Zeit und dem, was damit zusammenhängt, wirklich zusammenhängt, wirklich haben, wissen wir; wenn wir aber Raum und Zeit als objective Wahrheit annehmen, so ist dies eine voreilige Meinung; denn genau wissen wir nur, daß irgend ein Objectives da sein muß, was diese Vorstellungen in uns erzeugt, und die Erfahrungs-Wissenschaft hätte daher richtiger zu untersuchen, was jenes Daseiende ist, das unserm geistigen Dasein als erste Ursache voranzusetzen ist. Wenn wir durch Analyse unseres geistigen Daseins jenes höchste Wesen synthetisch zu ergründen suchen, so werden wir auf den berechtigten Kern unseres Wollens, also auf das sittlich Gute als den Ausgangspunkt der Untersuchung geführt; und das Absolute er-

giebt sich hier als ein persönliches Wesen, das das Gute verwirklichen will; die Form des Beweises ist die teleologische. Beide Arten des Beweises enthalten etwas Analytisch-Synthetisches, aber auf Umwegen; die objectivste Form ist die des ontologischen Beweises, welche den der Religion zu Grunde liegenden Begriff direct erfaßt und durch analytisch-synthetische Methode ihn näher zu bestimmen unternimmt. Der alte ontologische Beweis suchte das Dasein Gottes aus dem Begriff zu construiren, denn Gott sei der Inbegriff aller Realitäten, das Sein aber sei ebenfalls eine Realität, also sei Gott. Kant zerstörte den Beweis, indem er bemerkte, das Sein sei überhaupt keine Realität, denn durch das Sein komme zu einem Begriff nicht das Mindeste hinzu. Der Angriff Kant's war eben so richtig, als die Form des Beweises falsch; denn von allen anderen Begriffen unterscheidet sich der des Seins in so bestimmter Weise, daß er nicht mit ihnen gemeinschaftlich als ein dem Begriff der Realität untergeordneter Artbegriff gefaßt werden kann. Daß übrigens nur durch synthetisch-analytische Methode Metaphysik möglich ist, gab auch Kant zu, indem er als Bedingung der Metaphysik die Möglichkeit synthetischer Urtheile a priori hinstellte; synthetische Urtheile sind nämlich nur dann a priori, wenn sie zugleich analytisch sind. Metaphysik, oder, anders ausgedrückt, Vernunft-Religion — denn ganz streng betrachtet, hat Metaphysik oder Philosophie, welche letztere sich höchstens als eine quantitative Erweiterung von jener unterscheiden läßt, den Begriff des Absoluten oder Gottes nicht nur zu ihrem vornehmsten, sondern zu ihrem einzigen Gegenstand und beschäftigt sich mit allem Andern nur insofern, als es in dem Absoluten enthalten ist — Metaphysik also oder Vernunft-Religion ist nur dann möglich, wenn jener der Metaphysik oder Religion zu Grunde liegende Urbegriff sein eigenes Anderssein und die Aufhebung dieses Andersseins ist, — ein Verhältniß, das wir ja als richtig bereits anerkennen mußten, indem wir sahen, wie wir von der Erfahrung, der äußern sowohl wie der innern, zu diesem

Begriff als einem durch sie begründeten und doch nicht in ihr enthaltenen gelangten. Als ein Wirkliches ist der Gegenstand der Religion zu setzen, nicht als ein blos Mögliches, was eine bloße Uebertragung der praktisch-synthetischen Methode auf ein Gebiet wäre, wo nicht, wie im Praktischen, die Verwirklichung gesucht werden kann, was mithin eine bloße Hypothese, ein Glaube, also der sogenannte positive Religions-Standpunkt sein würde, — durch Erfahrung kann er auch nicht aufgezeigt werden, es bleibt also blos übrig, ihn als das Nothwendige zu erkennen. Das bedingt Nothwendige ist nun dasjenige Nothwendige, wovon das Dasein eines besonderen Dinges abhängt, wie z. B. für gewisse animalische Existenzen die Athmungsfähigkeit nothwendig ist; ob die Athmungsfähigkeit überhaupt nothwendig, würde erst dann erwiesen sein, wenn gezeigt wäre, daß das Dasein solcher animalischen Existenzen, welche der Athmungsfähigkeit bedürfen, für das Dasein der Welt nothwendig ist. Das unbedingt Nothwendige ist also dasjenige, wovon das Sein überhaupt abhängt, ohne welches es überhaupt kein Sein giebt. Der ontologische Beweis muß also diese Form annehmen, daß gezeigt wird, was untrennbar mit dem Begriff des Seins verknüpft ist. Wir sind also, indem wir den strengen Weg des Denkens einschlagen, zunächst auf den Begriff des reinen Seins hingewiesen, und es fragt sich, ob das reine Sein, als reines Sein gedacht, überhaupt noch reines Sein und nicht vielmehr Nichtsein ist, ob es nicht also gedrängt wird, um zu sein, über sich hinauszugehen und Etwas zu werden.

Es ist dies die dialektische Methode Hegel's, eine Methode, die wenigstens ihrem wesentlichen Kern nach noch von Jedem anerkannt wird, der entgegenstehende Ansichten zu vereinigen, das irgendwie Berechtigte zu schützen und zu verwerthen sucht, die aber freilich nicht im Mindesten die Kraft besitzt, den Einzelnen, der sie ausübt, vor Irrthümern zu schützen — wie ja auch die Methoden richtigen Rechnens Niemanden vor Rechenfehlern zu

schützen vermögen —, Irrthümern, die aber nicht in der Methode selber, sondern in der fehlerhaften Art der Ausübung liegen; denn sie ist die schwierigste von allen Methoden, schwieriger, als die empirische, und schwieriger als die künstlerische. Sie verlangt die genaueste Aufmerksamkeit auf alle in einem Begriff enthaltenen Momente, damit nicht irgend ein Punkt übersehen werde, genau so wie der Empirismus, und es rächt sich jede Ungenauigkeit solcher Art in einer immer weiter um sich greifenden Einseitigkeit, welche der Tod der Wahrheit ist; andererseits verlangt sie in dem Zusammenfassen der Gegensätze eine Art von intuitiver Kraft, genau so wie das künstlerische Schaffen, damit für den Begriff das rechte Wort oder das rechte empirische Dasein gefunden werde. Sie vereinigt aber in sich das empirische mit dem künstlerischen Verfahren; und es ist daher zu begreifen, daß vorwiegend empirische Naturen sich eben so schwer mit ihr zurecht zu finden wissen, als die vorwiegend künstlerischen; denn jenen liegt die synthetische, diesen die analytische Seite fern.

Wie die dialektische Methode durch ihre analytische Seite an die empirische Wissenschaft, durch ihre synthetische an die künstlerische und die praktische Thätigkeit überhaupt sich anlehnt, haben wir gesehen. Gleich dem Empirismus strebt ferner die Philosophie das Wirkliche zu erkennen, aber auch das der Erfahrung verschlossene Wirkliche, die Totalität desselben oder das nothwendige Dasein, das eben, insofern es nothwendig, als unwirklich nicht gedacht werden kann; in demselben Verhältniß einer in das Unendliche sich steigernden Erweiterung steht sie aber auch zur Kunst, denn die Kunst sucht Ideale darzustellen, die Philosophie die Idee schlechthin, die Idee des Seins. So erkennt man denn auch namentlich in der Poesie recht deutlich dies Hinstreben zur Philosophie, am deutlichsten in Goethe's „Faust".

Was nun der Inhalt oder das Resultat des philosophischen Erkennens sei, das kann freilich in dem Zusammenhange unserer Darstellung kaum angedeutet werden. Da das Nothwendige er-

kannt werden soll, so wird dieses erreicht sein, sobald es gelungen ist, den Begriff des Seins als widerspruchslos in sich zu denken. Eben so wenig als das reine Sein das widerspruchslose ist, wird irgend ein bestimmtes es sein — denn es ist als bestimmtes dem Grundbegriff, dem Sein überhaupt, nicht adäquat — sondern nur als Totalität, als Inbegriff aller Möglichkeiten wird es sich adäquat und insofern widerspruchslos sein. Zwischen den verschiedenen Möglichkeiten des Daseins unterscheidet das gewöhnliche Bewußtsein bessere und schlechtere, und mit Recht; denn je mehr Totalität, um so vollkommener entspricht sie dem Begriff des Seins. Aber die gewöhnliche Ansicht der Dinge geht zu weit, wenn sie diesen Unterschied zum absolut Guten und absolut Schlechten steigert und darüber jammert, daß das Gute nicht ewig und das Schlechte überhaupt existenzfähig sei. Das Gute ist das sein Sollende; es ist aber nicht einzusehen, warum etwas, was sein **kann**, nicht auch **nach dem Maß** seines Könnens sein **sollte**; die einseitige und insofern schlechtere Möglichkeit hat ja ohnehin einen weniger ausgedehnten und kürzeren Bestand, als die bessere. Also weder ist irgend etwas, was überhaupt möglich ist, als absolut schlecht zu verdammen, noch sind, wie das der Materialismus und Atheismus liebt, alle Möglichkeiten des Daseins als gleichwerthige zu betrachten, sondern es ist ein Werden, eine Entwickelung vom Beschränkten zum Umfassenden. Jene Identität des Seins mit sich selbst wäre nämlich nie erreichbar, wenn von jenem reinen Sein aus, das sich aus seiner Unbestimmtheit und Leerheit nun zunächst zum bestimmten entwickelt, diese Entwickelung immer weiter in das Bestimmte und Gegensätzliche verlaufen sollte; es muß eine Rückbeziehung, eine Zusammenfassung eintreten. Diese, die sich zunächst dem bloßen Sein gegenüber im Bewußtsein überhaupt vollzieht, vollendet sich in dem sich zum denkenden Erkennen steigernden Bewußtsein. Aber auch dieses, das zwar als einzelnes Dasein das Höchste und Concreteste ist, ist doch immer

selbst wieder ein Endliches dem gesammten Proceß gegenüber, und insofern vergänglicher Natur, und so ist diese ewige Entwickelung, das ewige Zusichkommen und bis zur Absolutheit vordringende Sicherscheinen des Seins das einzig totale, widerspruchslose, somit nothwendige und als Nothwendiges wirkliche Sein. Ueber die beschränkte Subjectivität hinaus, welche sich von ihren besonderen Neigungen und Absichten nicht zu trennen vermag und verzagt wird, wenn der Lauf der Welt es anders fügt, als sie es sich geträumt hat, führt den einfachen, geistig unentwickelten Menschen der Trost der Religion, daß Gottes Wille Alles zum Besten fügt; dieser Glaube an den Sieg des Guten darf Niemandem fehlen, der zur innern Ruhe gelangen will; für die schärfere Erkenntniß bildet er sich zü der Einsicht um, daß nur das ewige Werden des Guten das wahrhaft Gute ist, daß das freudige Gefühl der Versöhnung nur aus dem Widerspruch erwächst und daß das in sich fertige Dasein seine Aufgabe erfüllt hat und neuem Leben Platz machen muß. In dieser Erkenntniß, daß das bloße Beharren eben so wenig ein wahres Dasein ist, als andererseits die Entwickelung zum Guten durch allmähliche Annäherung an ein in unendlicher Ferne befindliches Ziel denkbar ist, in welchem Falle aus dem Guten, dem sein Sollenden, ein nie sein Könnendes, also Unmögliches gemacht werden würde, woraus denn schließlich auch die absolute Verzweiflung des danach Ringenden als Resultat hervorgehen müßte, — in dieser Erkenntniß liegt die Versöhnung zwischen dem Gesetz der Nothwendigkeit, dem Alle unterworfen sind, und dem Bedürfniß des Gemüths, in diesem Ganzen nicht unterzugehen, sondern voll und ganz zur Geltung zu kommen, und diese Identität zwischen dem Nothwendigen und dem Guten ist das höchste Schöne, jenes Schöne, das dem Dichter des „Faust" in den beiden oben angeführten Stellen, in der einen in mehr objectiver, in der andern in mehr subjectiver Gestalt vorschwebte. Denn das Bewußtsein dieser Einheit erweckt jenes Glücksgefühl, welches

dem niedern Menschen die rohen Genüsse der Sinnlichkeit, dem höher gebildeten die der Kunst in der Form der vom Begriff durchdrungenen Anschauung, dem frommen Gemüth die Gewißheit des Glaubens gewähren; und diese Freudigkeit wird um so höher sich steigern, je mehr sie zum Mittelpunkt des gesammten Lebens gemacht wird, denn sie führt dazu, überall die Entwickelung des Guten zu fördern und auch in dem Vergehen desselben, in dem Ueberwuchern des Schlechten, d. h. des Zurücksinkens zu niedern Möglichkeiten des Daseins, nur das Auftreten neuer Aufgaben für den Entwickelungsproceß zum Guten zu erkennen.

Als höchstes Ziel in dem Fortschreiten der Menschheit wird immer, wo der religiöse Glaube nicht mehr ausreichend ist, sei es, weil er zu sehr vom Skepticismus durchfressen ist oder weil er nicht mehr Gutes zu schaffen vermag, die allmähliche Ueberleitung zur Vernunftreligion je nach den zu Grunde liegenden Bildungsstufen zu betrachten sein; denn das Allerverwerflichste ist die religiöse Leere, welche eben den Menschen das einzig und allein wahrhaft Menschliche rauben würde. Daß innerhalb dieser Vernunft-Religion nun aber in Folge des von uns in den Vordergrund gestellten intellektualen und höchsten Schönen die Bedeutung des Kunstschönen verloren gehen sollte, wäre ein vollständiger Irrthum. Denn wir haben gesehen, wie Kunst und Empirismus sowohl in ihrem objectiven Streben als ihrer Methode nach sich zu der höhern Einheit der Philosophie vereinigen, welche mithin auf ihnen als auf ihren Voraussetzungen beruht und ewig beruhen wird. Zweitens aber hat das philosophische Erkennen auch in diesen beiden Sphären den Hauptinhalt seines realen Daseins. Endlich drittens kann es sich in der Philosophie nie ausschließlich um eine blos begriffliche Erkenntniß des von den Künsten geschaffenen Kunstschönen handeln, ohne die natürliche gesunde Freude der Anschauung: nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu.

Es ist aber eine weitere Bestimmung hinzuzufügen. Es

handelt sich in der Kunst um den auf der Durchdringung von Begriff und Anschauung beruhenden Schönheitssinn in seiner höchsten Verfeinerung, der zunächst die reinsten Formen und in der allmählichen Entwickelung die Erweiterung dieser Formen zu immer bestimmterem individuellem Leben zu gewinnen sucht. Es bildet sich damit eine Art von Aristokratie der Gesellschaft aus, die durch eine weite Kluft von der großen Masse der Menschen getrennt ist. Nun hat aber schon der Staat der Ungleichheit der Menschen Widerstand geboten, in noch höherm Maße die Religion, im höchsten Maße erhebt die Philosophie, welche die Idealität des Wirklichen lehrt, diesen Widerstand. Als Hauptaufgabe ergiebt sich also jene sittliche Thätigkeit, welche sich nicht damit genügen läßt, daß hie und da das menschliche Dasein zu den Gipfeln der Erkenntniß, des Schönheitsgenusses und des Wohllebens herangeführt, sondern daß jenes Ideal der Gleichheit, das in seiner Abstraction als gleiches Staatsbürgerrecht in den modernen Staaten, welche auf der Höhe der Bildung stehen, allgemein anerkannt ist, immer mehr in reale Gleichheit verwandelt werde, so weit eben die natürlichen Unterschiede der Menschen, die in der specifischen Begabung und Neigung, in dem Grad derselben, in der Willenskraft und im Fleiße liegen, dies zulässig machen. Religion und Staat haben gegen die Armuth nichts einzuwenden und begnügen sich mit der bloßen Existenzfähigkeit, die Religion, weil sie auf die äußerlichen Seiten des Diesseits geringen Werth legt, wo nicht sie verachtet, der Staat, weil er mit seinem äußerlichen Zwang nicht allzu weit in die individuellen Verhältnisse sich einmischen darf. Die Philosophie mit ihrer der Religion sich nähernden Innerlichkeit wird auf den äußern Glanz des Daseins ebenfalls geringeren Werth legen, die Kunst dagegen ist wohllebiger, wenngleich nicht so wohllebig, als diejenige Art menschlichen Verstandes, welche ihre Kraft nur benutzt, um den niedern Sinnen einen möglichst üppigen Genuß zu verschaffen. Ein allzu starkes Geltendmachen

ästhetischer Bildung würde also die Menschen in eine Richtung zum Wohlleben hineinlocken, die weder mit der Arbeitstheilung noch mit den Mitteln des Wohllebens, welche die Erde gewährt, verträglich ist. Andererseits kann sich die Thätigkeit, Gutes zu schaffen, nicht blos darauf beschränken, daß den Menschen das Nothdürftige gegeben werde, sondern sie muß dahin streben, sie so weit als möglich zu der Höhe menschlichen Daseins zu führen. Diese ist aber ohne Heranbildung des künstlerischen Sinnes und ohne eine gewisse Theilnahme an dem künstlerischen Leben nicht denkbar. Die „ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts", wie Schiller sie genannt hat, wird daher zwar nicht die endgültige Lösung des Räthsels sein, aber sie wird eine wichtige Stellung in den Bemühungen um die absolute Verwirklichung des Guten einnehmen und zwar nicht blos eine vorbereitende, sondern eine fortdauernde. Als der Gedankenentwickelung am nächsten liegend, wird die Poesie die wichtigste Kunst sein für Alle, die durch Geistesanlage zu einer höhern intellektuellen Sphäre berufen sind, während die bildenden Künste dem natürlichen Menschen am nächsten liegen, insofern ja schon fast Jeder von Natur einen gewissen Sinn für die Schönheit der Natur, der menschlichen Gestalt u. s. w. besitzt. Die Musik hat ihre besondere Eigenthümlichkeit. Dem Einen ist sie fast verschlossen und daher auch für seine Empfindung von geringem Werth, dem Andern gewährt sie das höchste Lebensglück. Durch ihre Innerlichkeit hat sie eine nahe Verwandtschaft mit der Religion, die gerade bei Solchen, die gar Nichts von ihren Gesetzen wissen, in bemerkenswerther Weise hervortreten kann. Sie wirkt da, wo die musikalische Anlage, aber ganz unentwickelt, vorhanden ist, wie die Ahnung des unverstandenen Göttlichen auf die Gemüther wirkt, ein dunkles Fühlen hervorzaubernd, das, wenn man es zu fassen unternimmt, sofort entflieht und doch eben so sehr wieder dem Fühlen als ein thatsächlich Gegebenes, nicht Wegzuleugnendes sich darbietet. Man kann von der Musik

sagen, sie sei das sinnliche Gegenbild des rein Logisch-Metaphysischen und insofern ist sie auch die eigentliche Urkunst, welche den Inhalt aller Künste in sich enthält, aber in abstracter Verallgemeinerung und Unbestimmtheit; sie ist daher auch nicht eigentlich Darstellung des Endlichen, Bestimmten — und insofern, als es sich um eben diesen Ausdruck handelt, kann man Hanslick Recht geben — als vielmehr Zurückführung des Endlichen, wenn sie sich mit ihm, wie in der Gesangmusik, verbindet, auf seinen wahrhaft logischen Gehalt, gerade wie in der Philosophie das Endliche durch Zurückführung auf seine logischen Grundbestimmungen begriffen wird. Die Musik ist insofern trotz der Unempfänglichkeit, die Manche für sie besitzen, dennoch als die wesentlichste Kunst in der Erziehung des Menschengeschlechts zu betrachten und zwar die Instrumentalmusik für die Musiker selbst und Alle, die als Nicht-Musiker ein näheres Verhältniß zu ihr gewonnen haben oder gewinnen wollen, die Gesangmusik für diejenigen, die zugleich ein tieferes Verständniß der Poesie besitzen oder als wesentliches Glied religiöser Erbauung, die Oper als Totalität aller Künste in weitester Ausdehnung für das menschliche Geschlecht. Denn die Musik ist es, welche das poetisch und das anschaulich Schöne zu der höchsten Idealität des Kunstschönen erhebt, wofern es die echte Musik ist, welche, um echte Musik sein zu können, auch aus dem Stoff alles Gemeine, der niedern Endlichkeit Angehörige ausscheidet. Denn nur in dieser Kunstform vermag das sinnliche Gegenbild des Allgemeinen, Unendlichen am vollkommensten in das endliche Diesseits hineinzuscheinen und, indem sie dieses verklärt, sich selbst zu der ihr versagten vollen Bestimmtheit auszugestalten. Das Musikdrama ergiebt sich uns somit als der eigentliche Brennpunkt des künstlerisch Schönen.

Wir sahen, wie in allen Künsten das Ideal sich zersplittert in das Individuelle und Charakteristische. Insofern ist jede Kunst ein Abbild des gesammten realen Lebens, aber in der

Weise, daß dieses gewissermaßen um eine Stufe erhöht ist, durch die Durchdringung von Anschauung und Begriff. Zwischen der empirischen Wirklichkeit und der Erhebung des Wirklichen in das begreifende Denken, welches das Wesen der Philosophie ist, steht die Kunst in der Mitte als die Durchdringung von Anschauung und Begriff — insofern also auch als die höchste Spitze der praktischen Seite des Bewußtseins über diese hinausragend. Nun ist aber in den bildenden Künsten sowohl wie in der Poesie diese Grenze zwischen dem empirisch Wirklichen und dem Künstlerischen nicht eine scharf bestimmte. Die Poesie enthält Manches, was auch im Brief, im Gespräch, in der nicht poetischen Literatur vorkommen könnte, und umgekehrt; die Grenzen, welche die lebendige Schönheit von der malerischen, bildhauerischen scheiden, sind mehr oder weniger fließende, die Pantomimik bedarf der lebendigen Gestalt sogar und die in dieser letztern Kunst geltenden Bewegungen sind zwar von den alltäglichen unterschieden, aber doch nicht so scharf unterschieden, daß sie ein vollständig Anderes wären. Eine solche Kluft ist aber zwischen der Musik und der Schallwelt der alltäglichen Wirklichkeit vorhanden. Erst in dieser Kunst tritt der eigentliche Kunstbegriff — jenes Mittlere zwischen dem empirisch Gegebenen und dem philosophischen Begriff — mit voller Bestimmtheit hervor; indem sie die andern Künste — im Musikdrama — einheitlich zusammenschließt, erhebt sie dieselben zu der ihr zukommenden Idealität. Die Musik verdankt diesen Vorzug dem Umstand, daß in den Verhältnissen des Rhythmischen und der Tonhöhe einerseits der reine Begriff, d. h. die der Philosophie verwandte Seite des Kunstschönen, um Vieles strenger — nämlich mit mathematischer Bestimmtheit — zur Geltung kommt, als in den übrigen Künsten, während andererseits gerade sie es ist, die zugestandener Maßen unter allen Künsten zugleich die durchgreifendste und unmittelbarste Wirkung auf Gemüth und Sinnlichkeit übt. Dies Letztere hat wieder darin seinen Grund, daß es die Bewegung

selber ist, welche in den Gehörs-Empfindungen als das Substantielle dem Räumlichen gegenüber hervortritt. Insofern verbindet sich in der Musik Anschauung und Begriff in der denkbar eindringlichsten Weise. Sie bildet somit den Gipfel aller Künste.

Wir haben oben zu entwickeln gesucht, daß man den Begriff des absolut Schönen, Guten und auch des Wahren, so können wir hinzufügen, aufgeben müsse, so weit es sich um Endliches, Individuelles handelt. Das absolut Wahre, Gute und Schöne existirt, aber nur als jene unendliche Totalität, die alles Einzelne als ein blos Mögliches, das in dem Urschooß aller Möglichkeiten enthalten ist, wieder vernichtet und eben so sehr neu erstehen läßt. Denn eben in diesem ewigen Erzeugen und Aufheben alles Endlichen, Relativen und Individuellen besteht seine Unendlichkeit, Absolutheit und Idealität. Das absolut Gute, Wahre und Schöne sind an sich dasselbe, nur Jedes von einer andern Seite gefaßt. An sich ist nämlich nichts Anderes, als der sich in der Totalität seiner Möglichkeiten verwirklichende Begriff des reinen Seins. Wird dies von der Seite seines Ausgangspunktes betrachtet, so ist es das Wahre, das Objective und Zuverlässige; von seinem Endpunkte aus angesehen, ist es das Gute, das sein Sollende, die erreichte Identität des Seins mit sich. In der innern und spontanen Harmonie aber zwischen diesen beiden Seiten ist es das Schöne. An sich ist es alles dies als Eins, aber als der ewige intellektuale Dreiklang, in welchem das reine Sein und die objective Existenz überhaupt der Tonica vergleichbar ist, während in dem sich entwickelnden concreten Sein und in der Subjectivität zumal mit ihren inneren Kämpfen, die den Begriff des Guten zum Gegenstand haben, die Dominantbedeutung hervortritt, die spontane Einheit aber zwischen diesen Endpunkten des Gegensatzes der vermittelnden Terz entspricht. Die Schönheit des Kosmos beruht eben auf dieser innern freien Uebereinstimmung zwischen dem Nothwendigen und dem Guten.

Für die Empfindung durchläuft das Schöne alle Stadien von der niedrigsten Sinnlichkeit bis zur höchsten Idealität. Durch sein Werden ist es dem Irrthum der Subjectivität in noch viel höherem Grade ausgesetzt, als das Gute, das doch immer auf einer wenn auch noch so beschränkten Einsicht, auf einer wenn auch noch so geringen Erhebung über das unmittelbare Empfindungsurtheil beruht. So war das Schöne zunächst das Angenehme der bloßen Sinnlichkeit und wurde erst im Lauf der Entwickelung das eigentliche Kunstschöne, in der Durchdringung von Begriff und Anschauung. Die niedrigste menschliche Bildung kennt den Begriff des Schönen und das Wort dafür, aber in ganz anderm Sinne, als der Kunstvertraute. Auch in der Kunst heftet sich das Schöne zunächst an ein sinnlich Einzelnes, den einzelnen wohlklingenden Ton, die einzelne Farbe u. s. w., um im Lauf der Entwickelung immer mehr bloße Beziehung zu werden. So verwandelt es sich schließlich in das Gefühl für die innere Harmonie in der Totalität der Künste und in der Geschichte derselben. Aber die Künste bilden nun noch, dem wirklichen Leben gegenüber, eine für sich abgeschlossene aristokratische Sphäre und die breite Wirklichkeit ist als gemeines, niedriges Dasein von der idealen Welt der Kunst ausgeschlossen. Dieser Welt ist der Empirismus zugewandt, der mit emsiger Sorgfalt dem Kleinsten, wie dem Größten, dem Niedrigsten wie dem Höchsten seine durchforschende Thätigkeit zuwendet. Ueber diesen Gegensatz des in der Welt des *Wirklichen* heimischen Empirismus und des den höchsten *Möglichkeiten* zugewandten Kunstidealismus erhebt sich die Philosophie, als die Wissenschaft des *Nothwendigen*, welche die Brücke zu schlagen sucht von der niedrigsten Wirklichkeit bis zum höchsten Gipfel der Idee, welche ihren Bau auf die untersten Grundlagen zu stützen und bis zum absolut versöhnenden Abschluß durchzuführen unternimmt. Jener Standpunkt des Werdens, mit dem bereits unsere Kunstbetrachtung endigte, erweitert sich jetzt zu dem des absoluten Werdens, aus dem kein

Glied des Seienden ausgeschlossen — aber nicht als gleichgültiges Werden, für das jedes Einzelne gleichen Werth hätte, sondern als Fertigwerden, als Erreichung der Identität mit sich, so daß jedes Einzelne, insofern es auf irgend eine Weise Totalität ist, über das andere Einzelne hervorragt. Es haben die einzelnen Möglichkeiten des Daseins ein verschiedenes Verhältniß zu dem absolut Guten, Wahren und Schönen. Es kommt Alles darauf an, diesen Grundbegriff zum Verständniß zu bringen, denn er ist der Mittelpunkt unserer gesammten Darstellung gewesen. Die höchste Individualität wird diejenige sein, welche diesen Grundbegriff am vollkommensten in sich setzt und erkennend und handelnd zur Durchführung bringt, im Platonischen Sinn also etwa der den Staat lenkende Philosoph. Innerhalb jeder einzelnen individuellen Beschränkung wird nun aber wieder die Totalität das Höhere sein. Wer der Kunst nur geringe Muße zu widmen vermag, für den wird die Oper als Inbegriff aller Künste das die gesammte Kunst am besten Vertretende sein, für denjenigen, der der Musik eine größere Theilnahme zuwendet, die Musik derjenigen Periode, welche am ebenmäßigsten das Einfache, Naive, leicht Verständliche mit dem Verwickelten, Reflectirten und Schwierigen vermittelt hat; von dem gebildeten Musiker aber verlangen wir, daß er auch in das Werden seiner Kunst eindringe und die einseitigeren Fassungen des musikalisch Schönen, wie sie in der räumlich-zeitlichen Individualisirung desselben vorhanden sind, verstehen und genießen lerne.

Wir könnten an diese Bemerkungen noch weitere knüpfen, die sich auf die Gestaltung des musikalischen Unterrichts, so weit derselbe nicht für Künstler von Fach bestimmt, sondern Gegenstand der allgemeinen Bildung ist, beziehen würden. Zwar giebt es auch, wie bereits eben erwähnt wurde, eine dem schlichten religiösen Gefühl vergleichbare Art edeln und läuternden Musikempfindens ohne alle musikalische Kenntniß; bei der Mehrzahl der Menschen hängt aber der tiefere Einfluß der Musik doch von
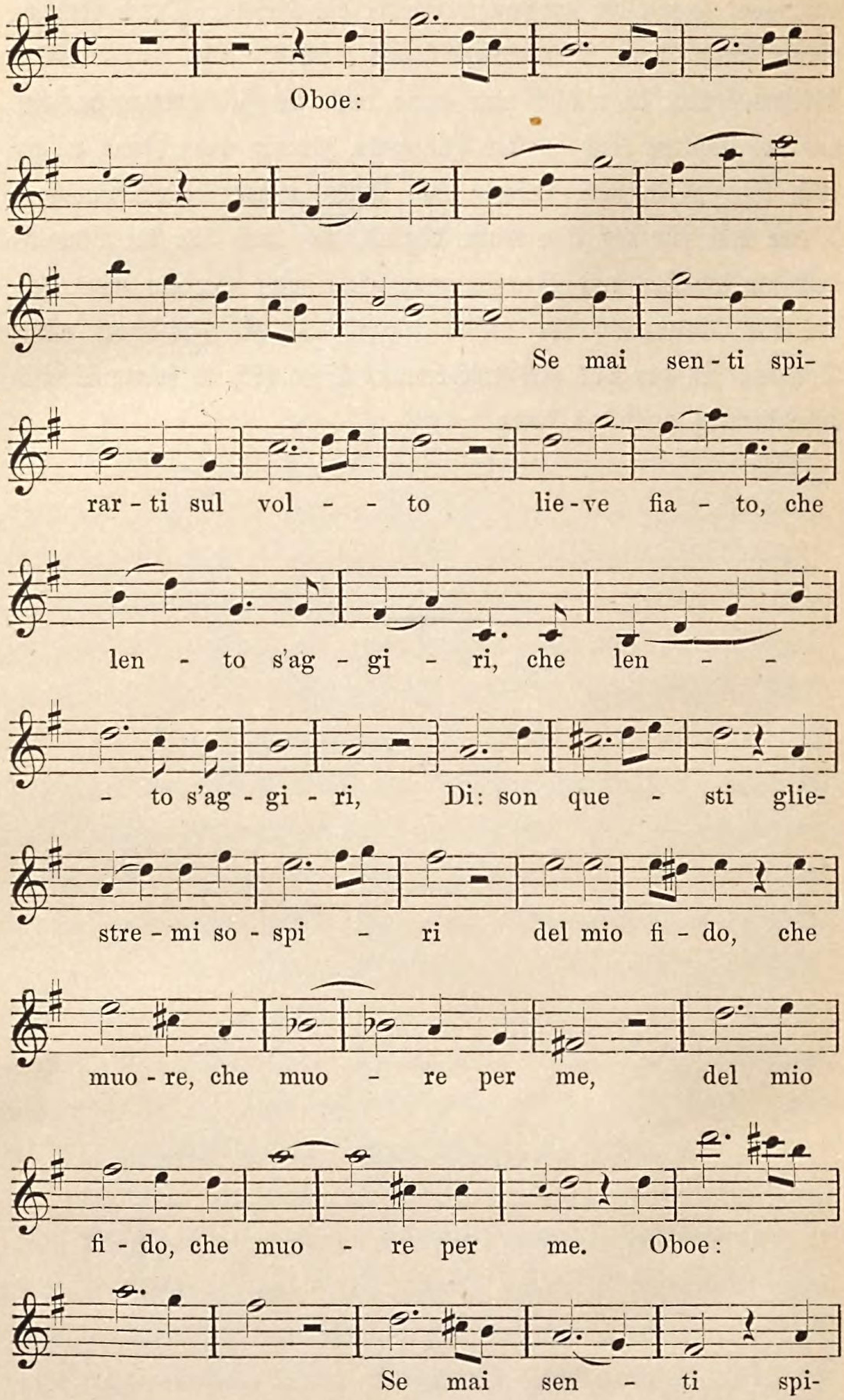
einer einigermaßen vorgedrungenen musikalischen Erziehung ab, und wiederum bei Solchen, die ohne dieselbe eine innigere Liebe zu dieser Kunst gewinnen konnten, bleibt es um so mehr zu bedauern, daß ihnen die Erziehung fehlte, da gerade sie sich als die Begabteren erweisen. Im Ganzen wird also eine gewisse Volkserziehung durch Musik zu erstreben sein, wobei Clavier und Gesang als die wesentlichsten Hülfsmittel, wie sie es heute sind, so auch ferner bestehen bleiben werden. Zu wünschen bleibt nur, daß sowohl auf den höheren Schulanstalten als im Privatunterricht auf das theoretische Verständniß, so weit es sich um Rhythmus, Harmonie, Modulation, die Grundzüge des Contrapunkts und Formenlehre handelt, mehr Gewicht, als heute, gelegt würde. Technische Sicherheit ist an leichten Stücken für den Dilettanten so weit zu erstreben, daß er begreifen lernt, was „Reinheit der Tonkunst" bedeutet, denn ohne diese zu verstehen, versteht man die Musik überhaupt nicht; die Fähigkeit, auch in das Schwierigere geistig einzudringen, müßte aber mehr auf theoretischem, als auf technischem Wege geweckt werden. Ein großer Uebelstand, der damit zusammenhängt, ist die Sucht derjenigen Dilettanten, welche Musik-Unterricht nehmen, mit ihren Leistungen gesellschaftlich glänzen zu wollen; diese Richtung ist mit den Zielen, welche man sich bei der Idee einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts stellen muß, am allerwenigsten verträglich. Nur dann, wenn Lehrende und Lernende sich die Aufgabe stellen, so zu lehren und zu lernen, daß das Verständniß des Einzelnen, auch des Nicht-Musikers, für das Edle der Tonkunst am besten geweckt wird, nur dann kann die heute übliche weite Verbreitung des Musik-Unterrichts eine ideale Bedeutung haben.

Wir sind uns aber wohl bewußt, daß wir, indem wir solche Wünsche aussprechen, ebenfalls etwas Bestimmtes, Individuelles erstreben und in den Kampf gegen andere Richtungen eingehen. Weil uns die Idee einer fortschreitenden Bildung des Menschengeschlechts erfüllt, halten wir unsern Willen für den

bessern; denn, so lange das höchste denkbare Ziel des Menschengeschlechts noch nicht erreicht ist, ist der rückbildenden Metamorphose gegenüber die fortschreitende die bessere. Dann freilich, wenn einst dem Menschengeschlecht nichts mehr zu erreichen bleiben sollte, aber auch nur dann wird die Zeit gekommen sein, wo der Phönix sich in die Flammen stürzen darf, weil er gewiß ist, zu neuem Leben aus ihnen wieder hervorzugehen. Denn wie für den Einzelnen täglich, so auch für die Menschheit im Großen und Ganzen mag einst eine Periode eintreten, wo der Untergang ihr besser ziemt, als die Fortdauer einer Existenz, in der das sich erscheinende Sein sich in seiner Selbstoffenbarung erschöpft hätte.
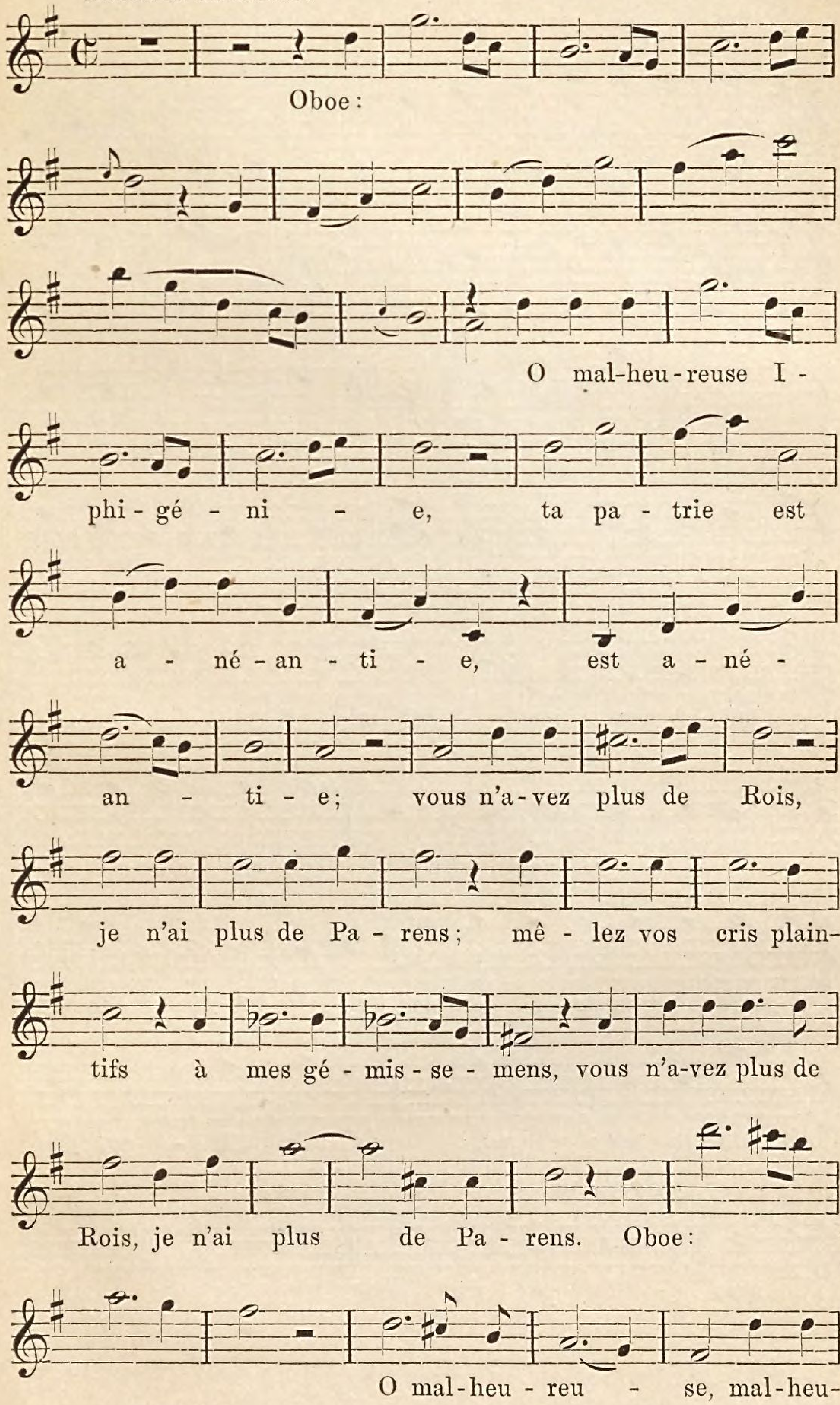
Arie des Sesto aus: „La clemenza di Tito“ v. Gluck.
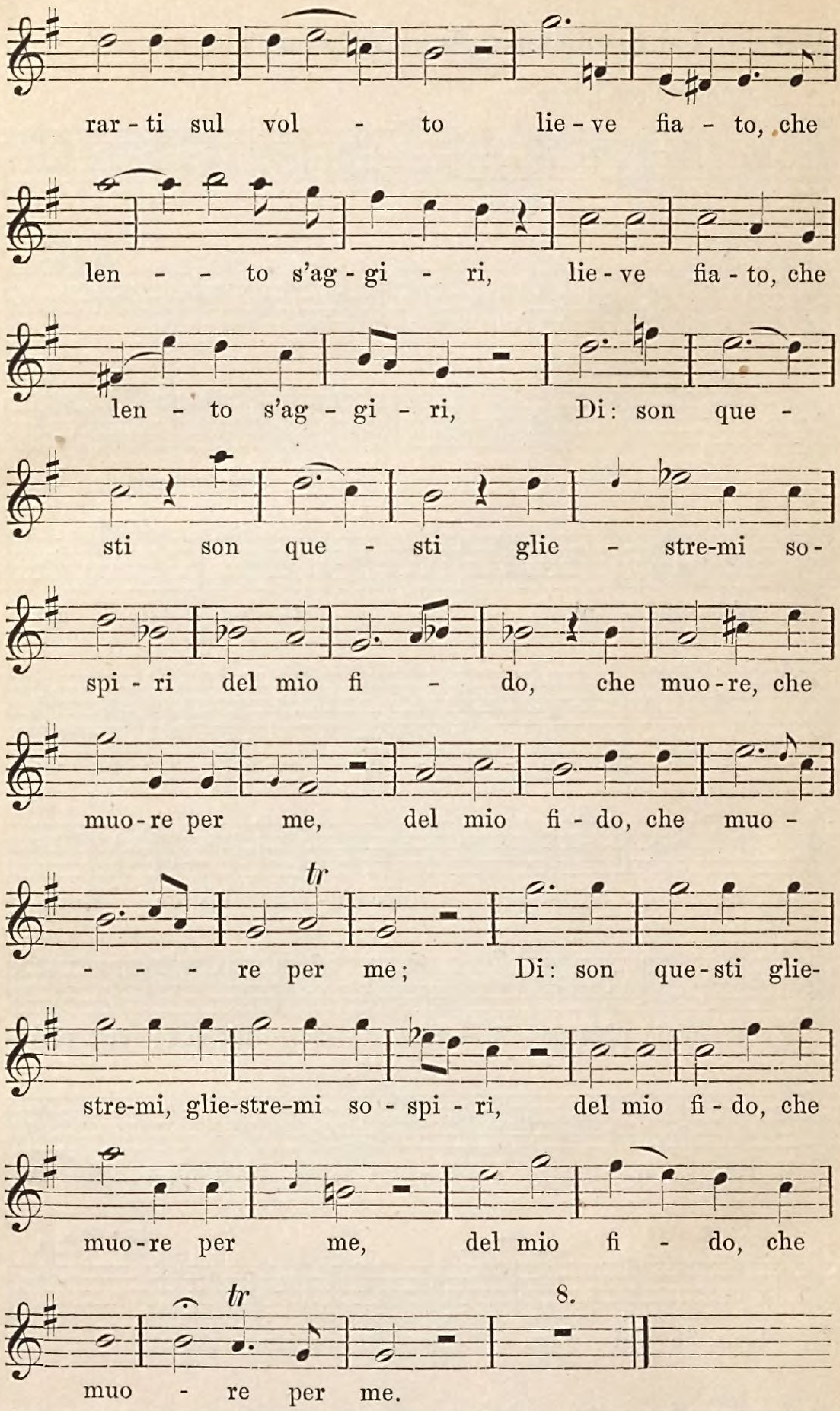
(Seite 97.)
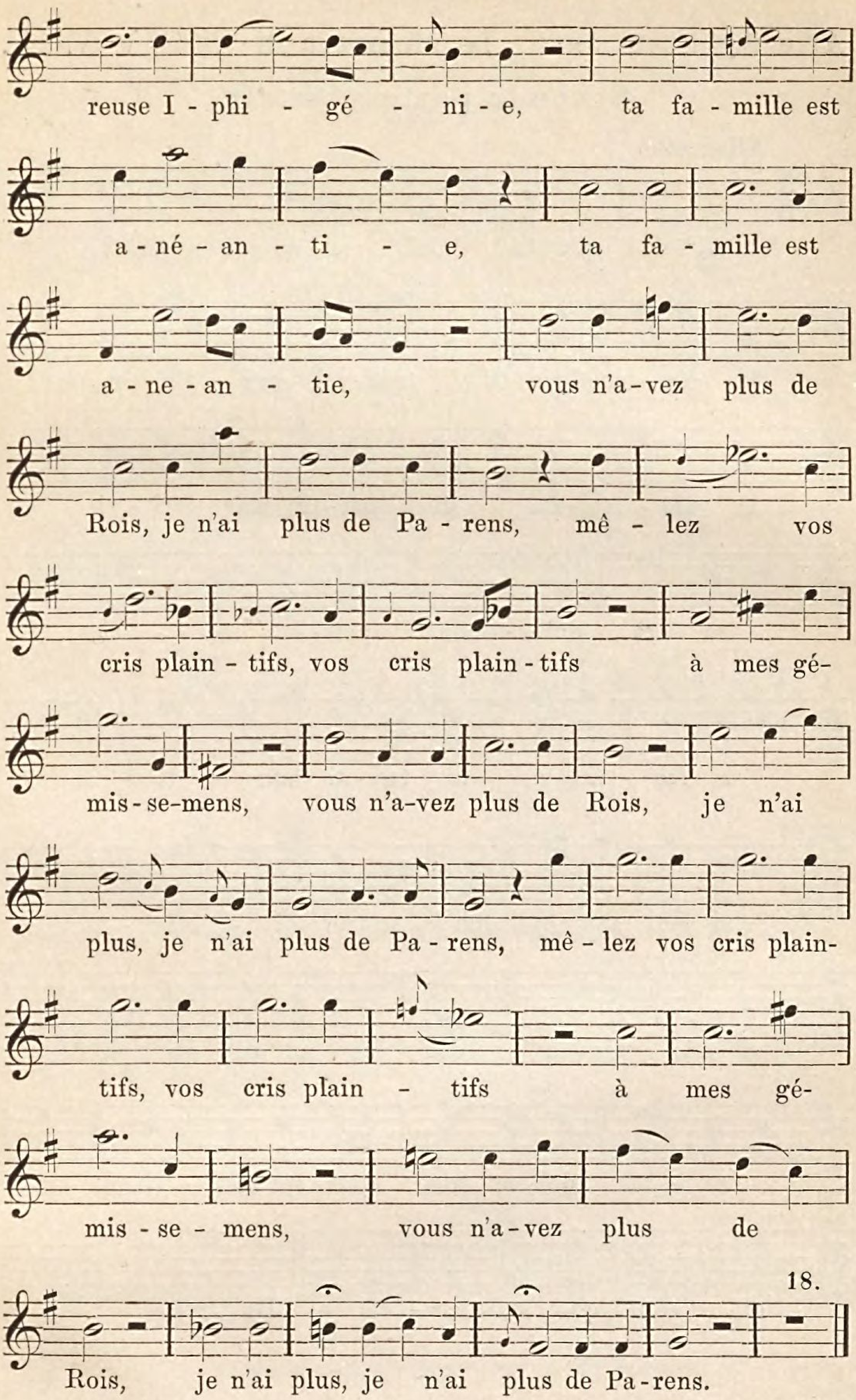


Arie der Iphigenie aus: „Iphigénie en Tauride“ v. Gluck.

Andante moderato.
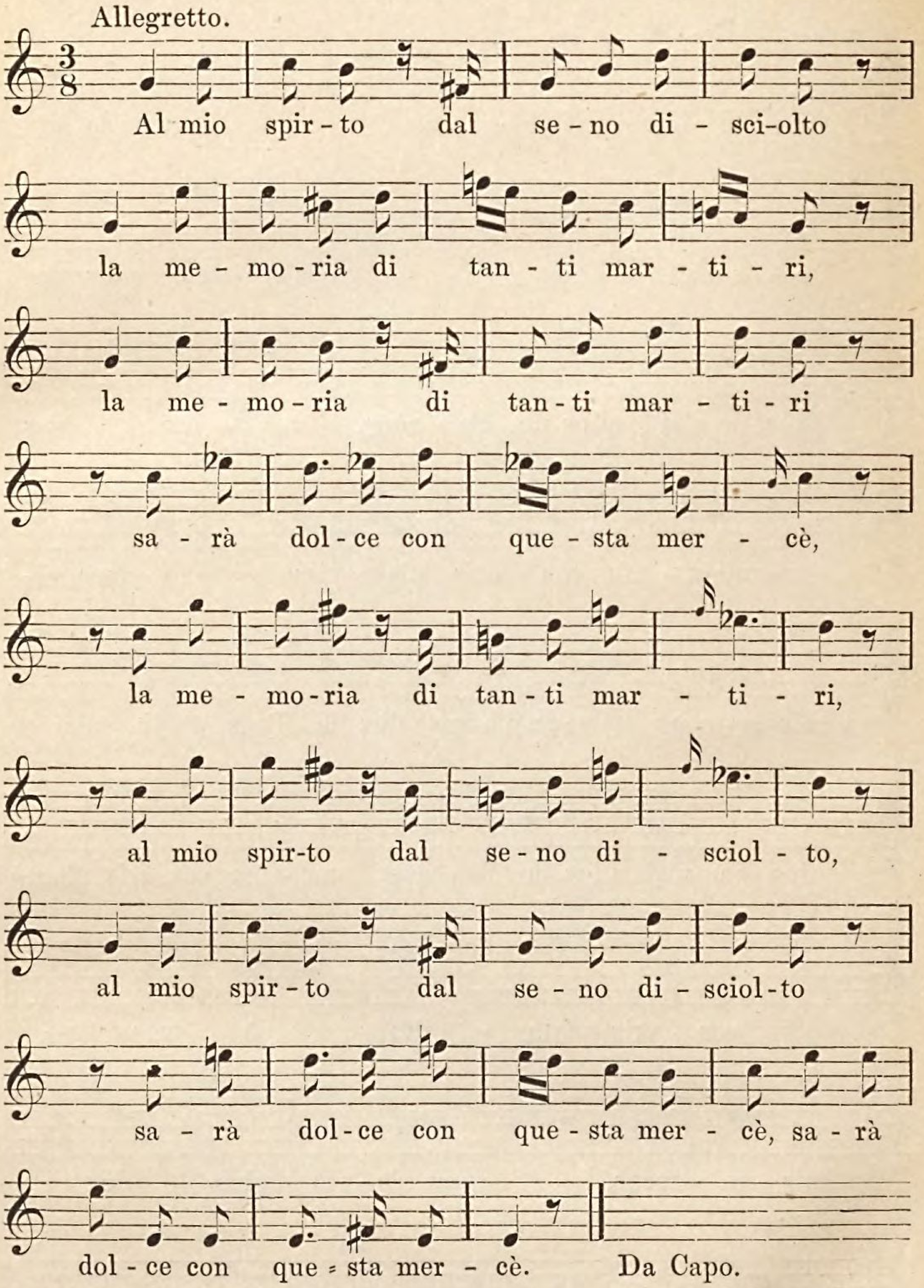



rar - ti sul vol - to lie - ve fia - to, che
len - - to s'ag - gi - ri, lie - ve fia - to, che
len - to s'ag - gi - ri, Di: son que -
sti son que - sti glie - stre-mi so -
spi - ri del mio fi - do, che muo - re, che
muo - re per me, del mio fi - do, che muo -
- - - re per me; Di: son que - sti glie-
stre-mi, glie-stre-mi so - spi - ri, del mio fi - do, che
muo - re per me, del mio fi - do, che
muo - re per me.
tr
8.


reuse I - phi - gé - ni - e, ta fa - mille est
a - né - an - ti - e, ta fa - mille est
a - ne - an - tie, vous n'a-vez plus de
Rois, je n'ai plus de Pa - rens, mê - lez vos
cris plain - tifs, vos cris plain - tifs à mes gé-
mis-se-mens, vous n'a-vez plus de Rois, je n'ai
plus, je n'ai plus de Pa - rens, mê - lez vos cris plain-
tifs, vos cris plain - tifs à mes gé-
mis - se - mens, vous n'a-vez plus de
18.
Rois, je n'ai plus, je n'ai plus de Pa-rens.
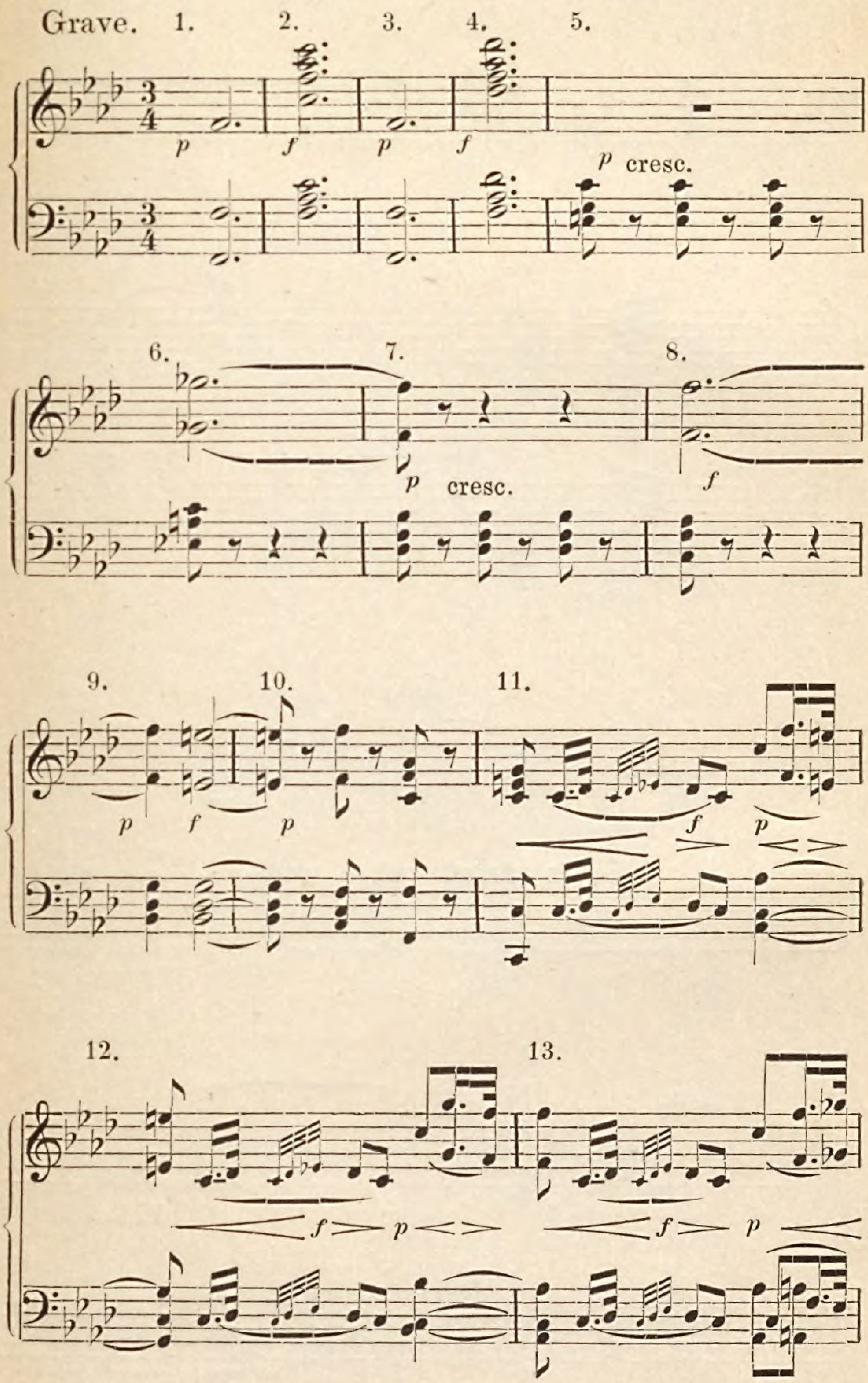
Arie des Sesto aus: „La clemenza di Tito“ v. Gluck.
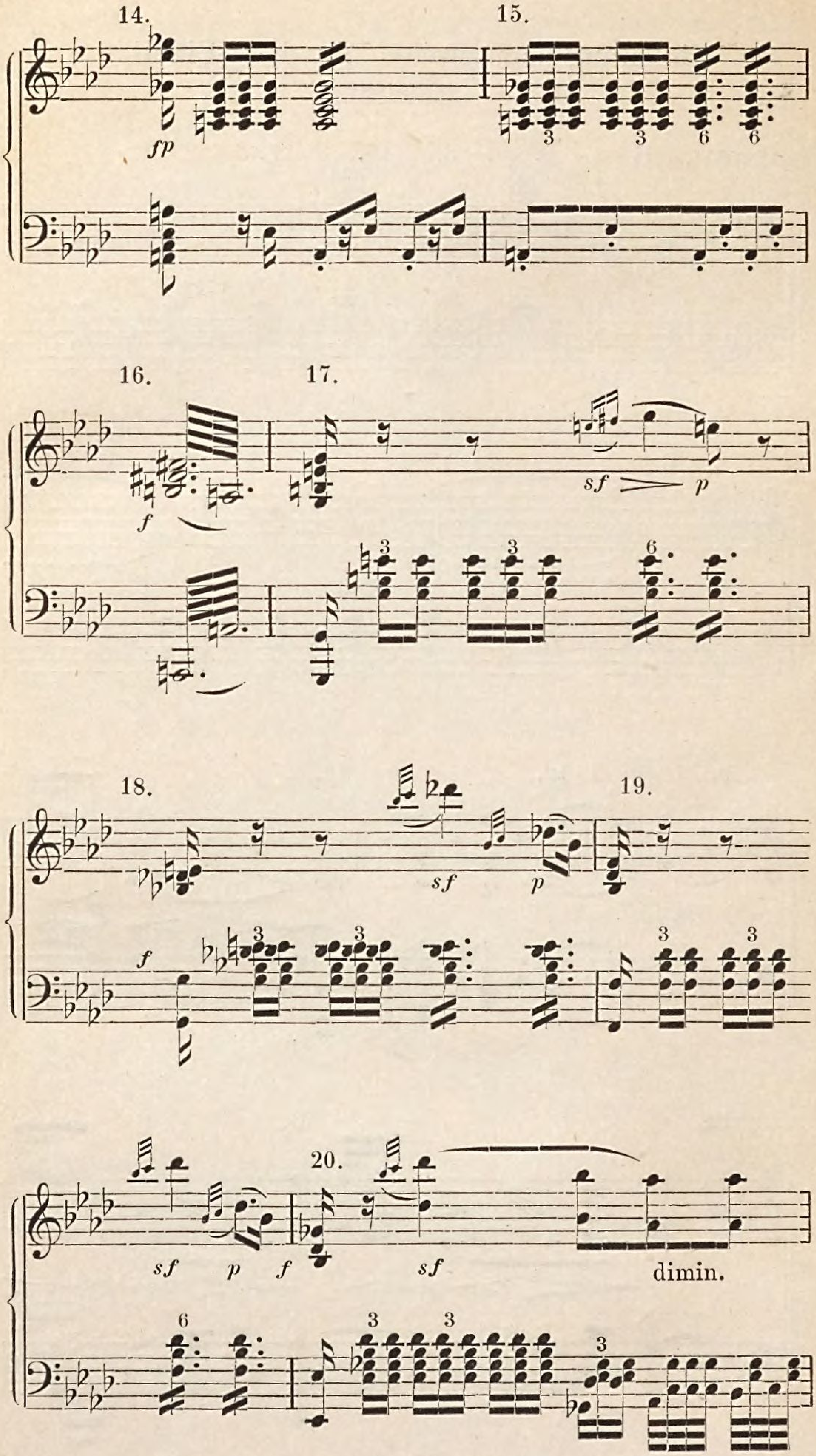
(Seconda parte.) (Seite 98.)
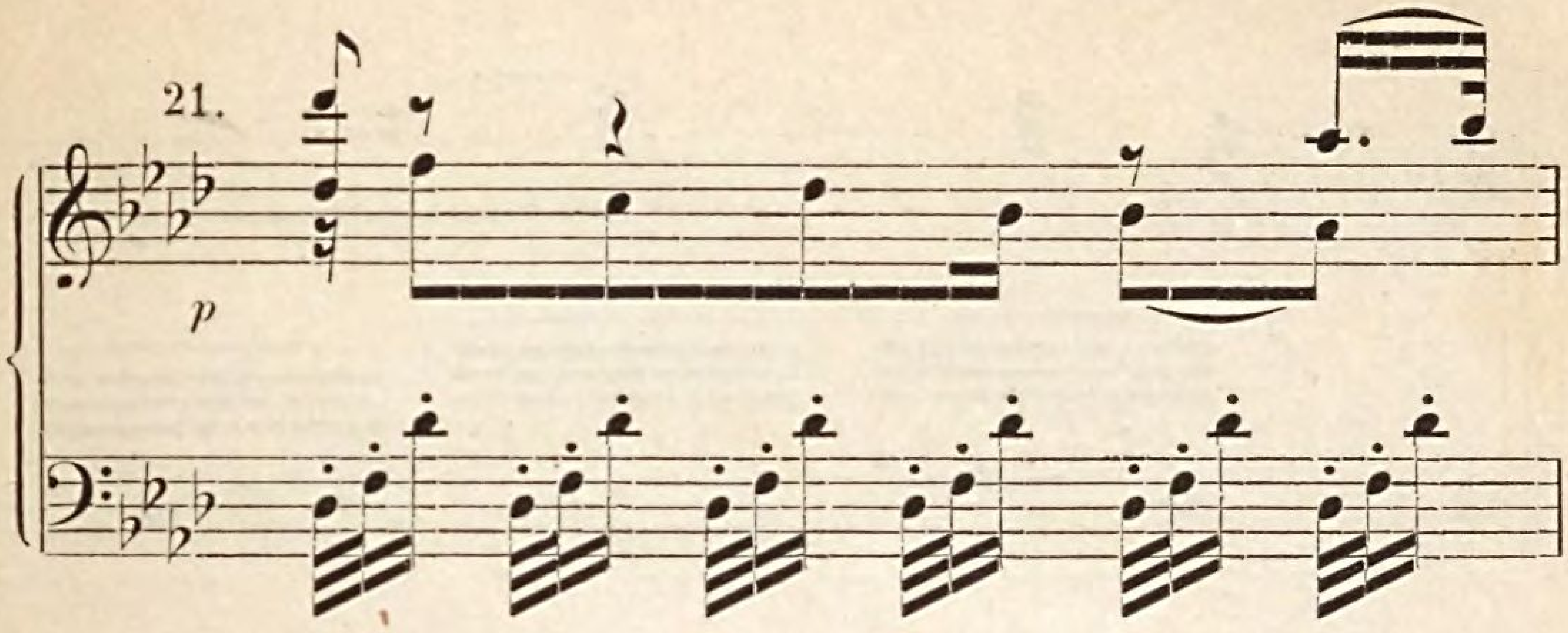


Einleitung zum zweiten Akt des „Fidelio“

(Seite 123).
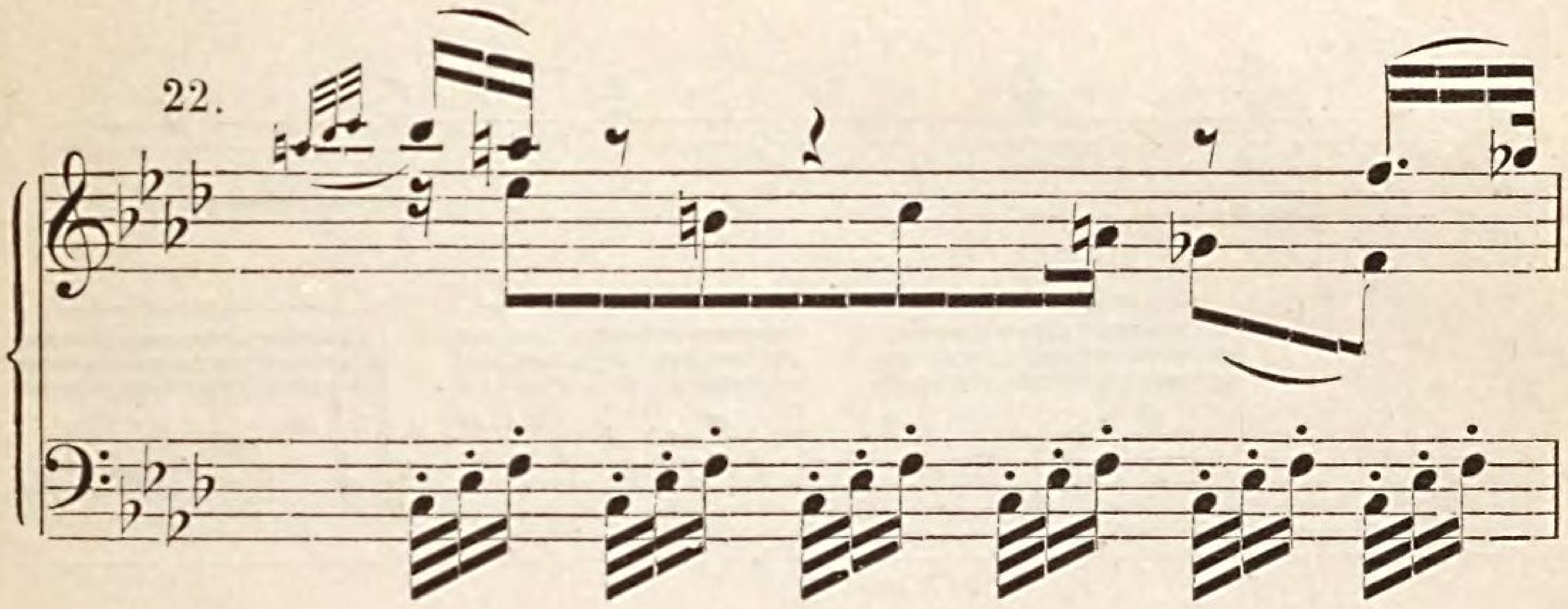



14.
15.
fp
16.
17.
f
sf
p
18.
19.
f
sf
p
20.
sf
p
f
sf
dimin.
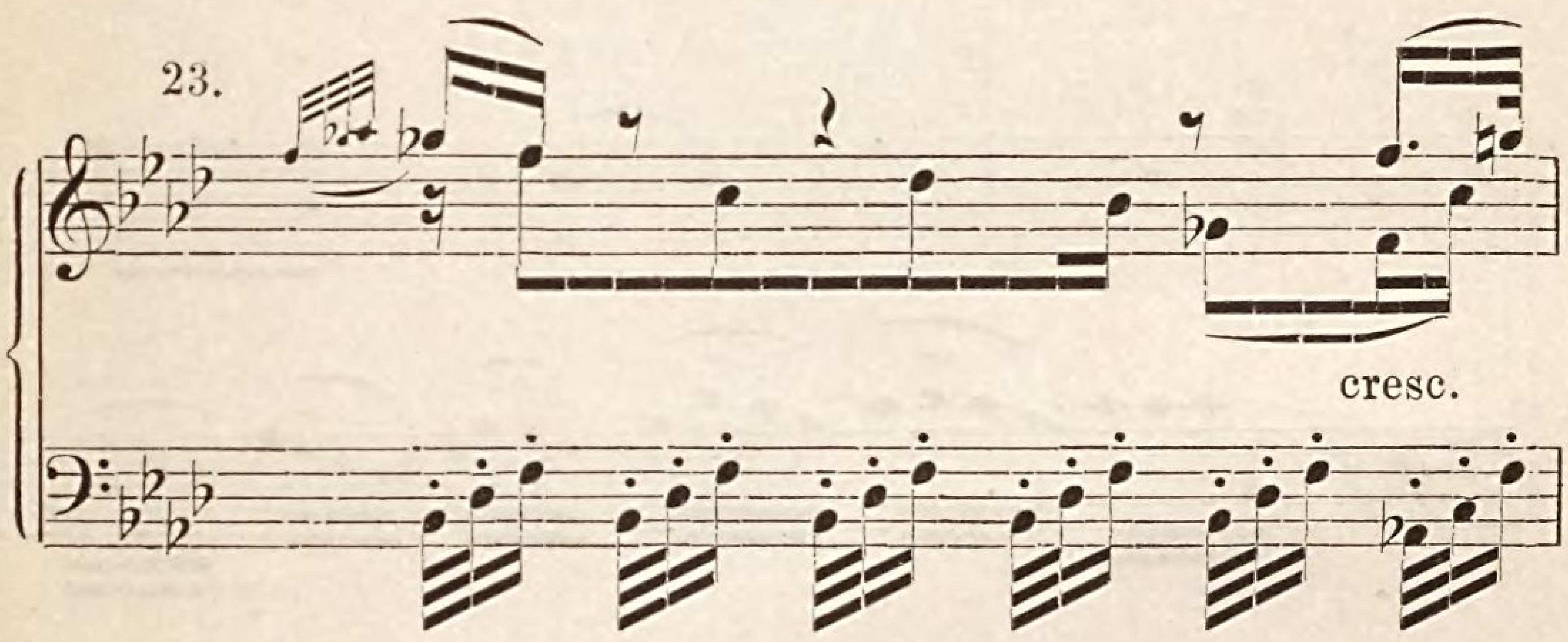
21.
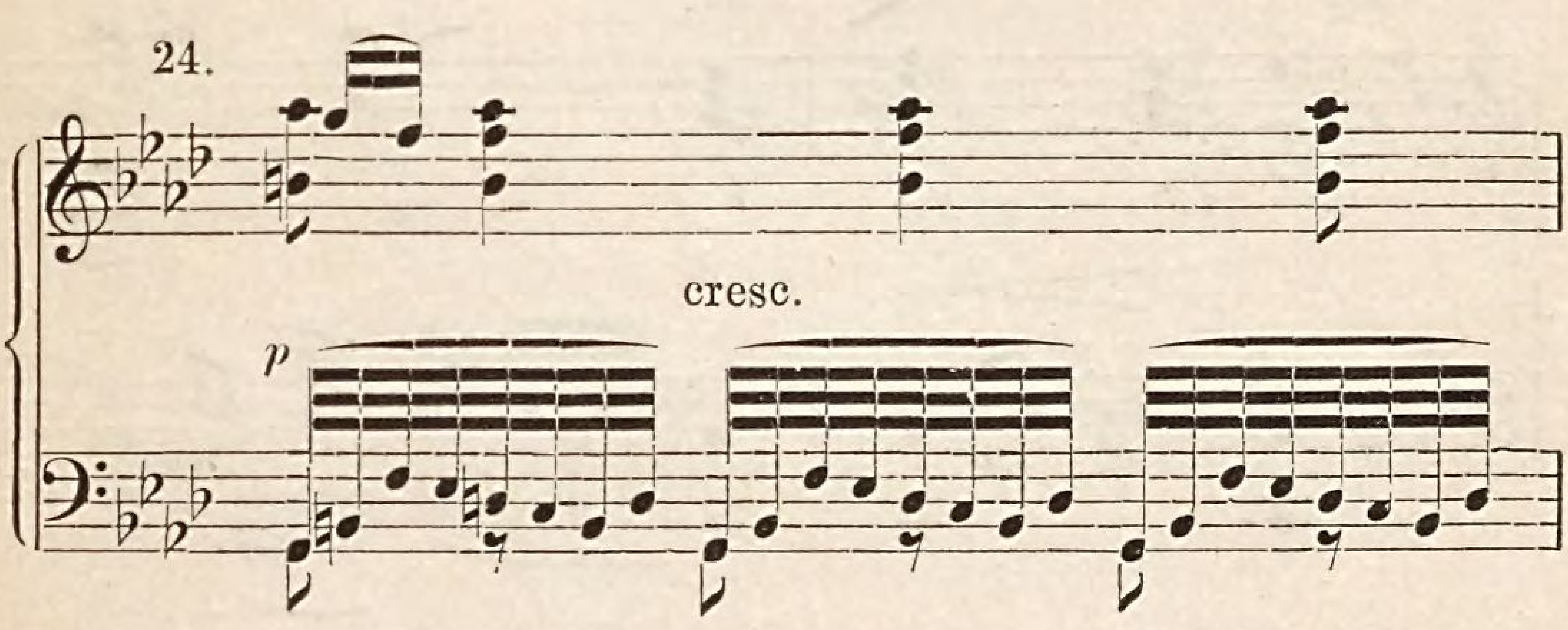


22.

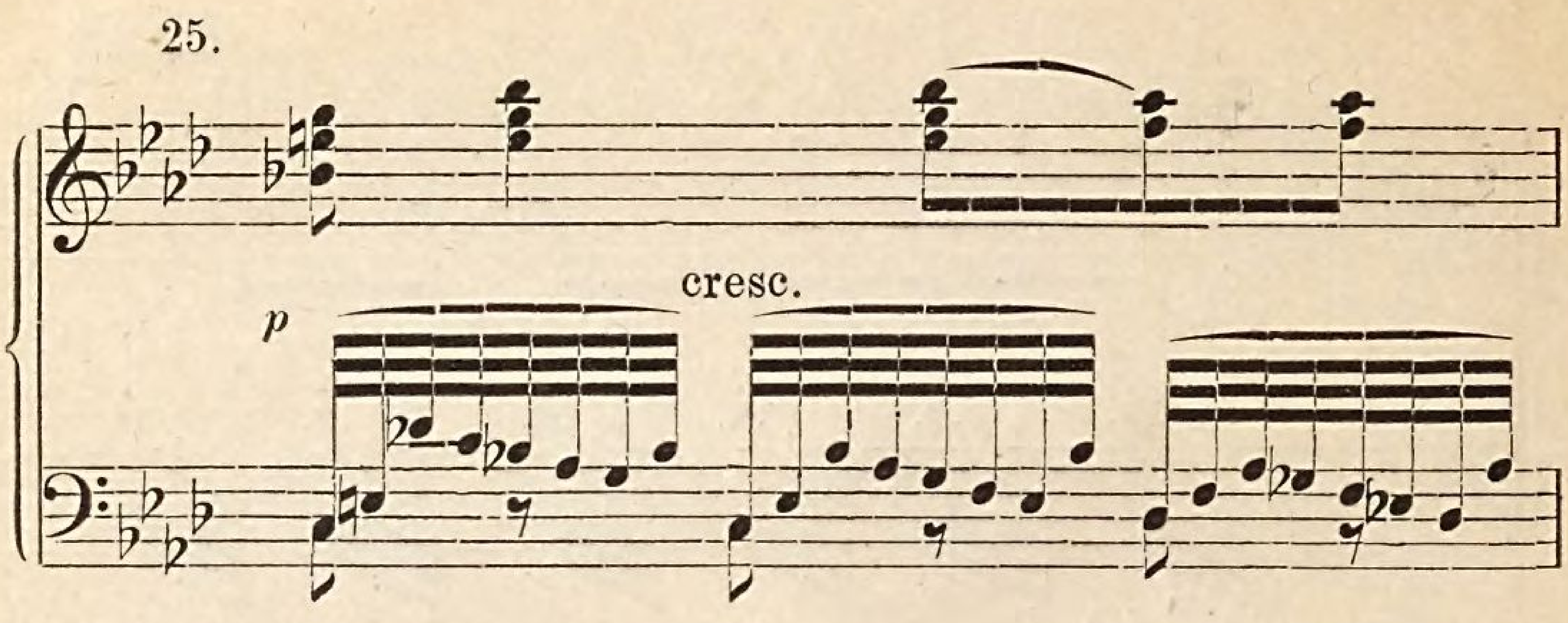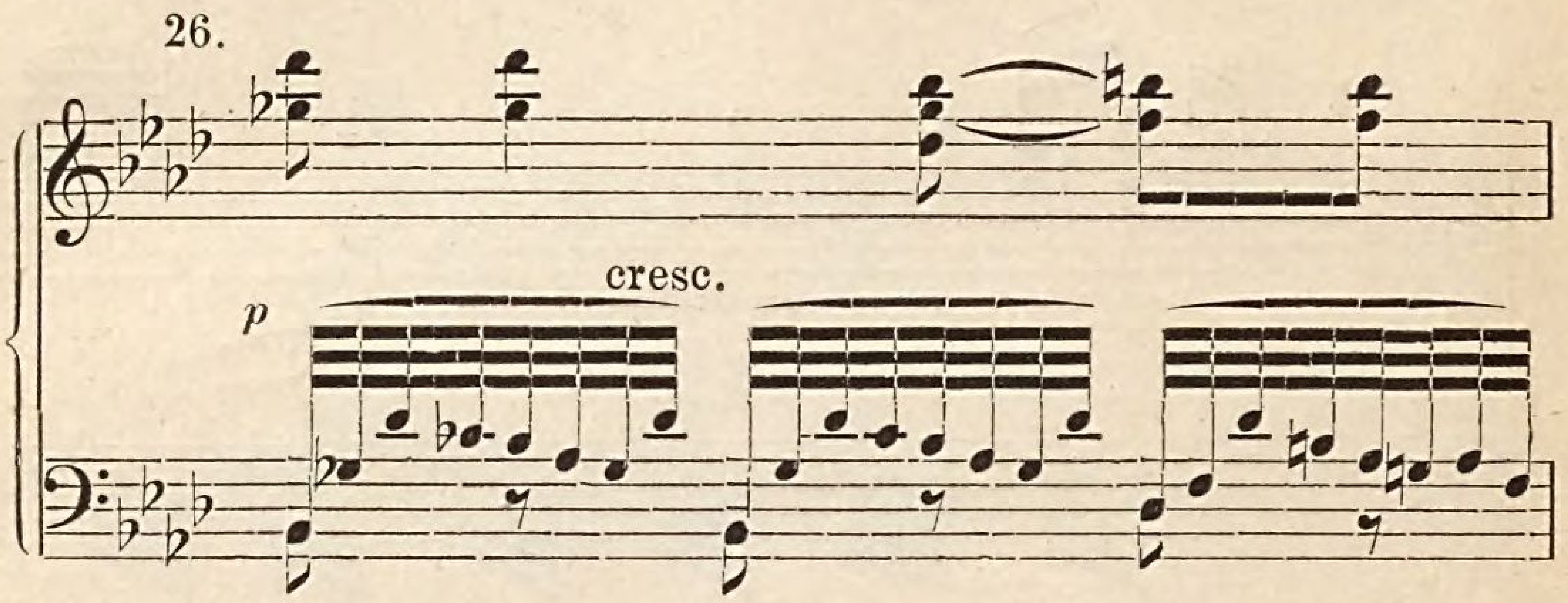


23.
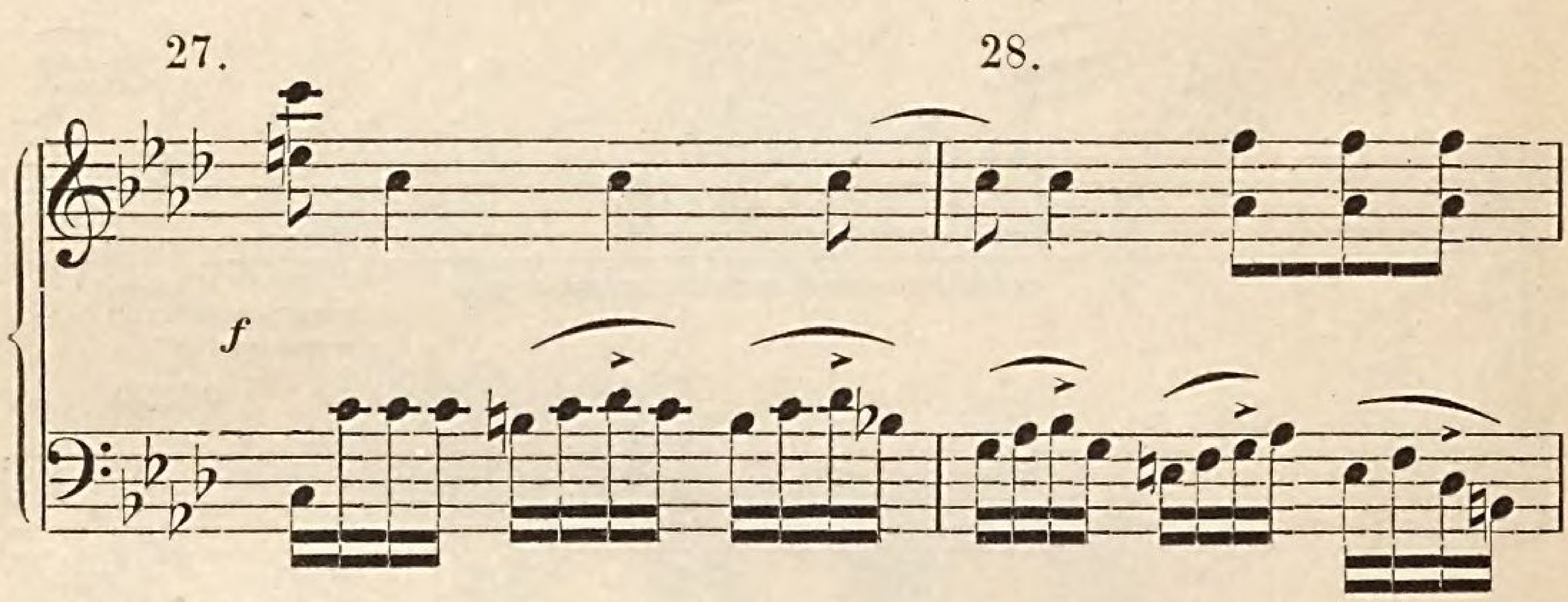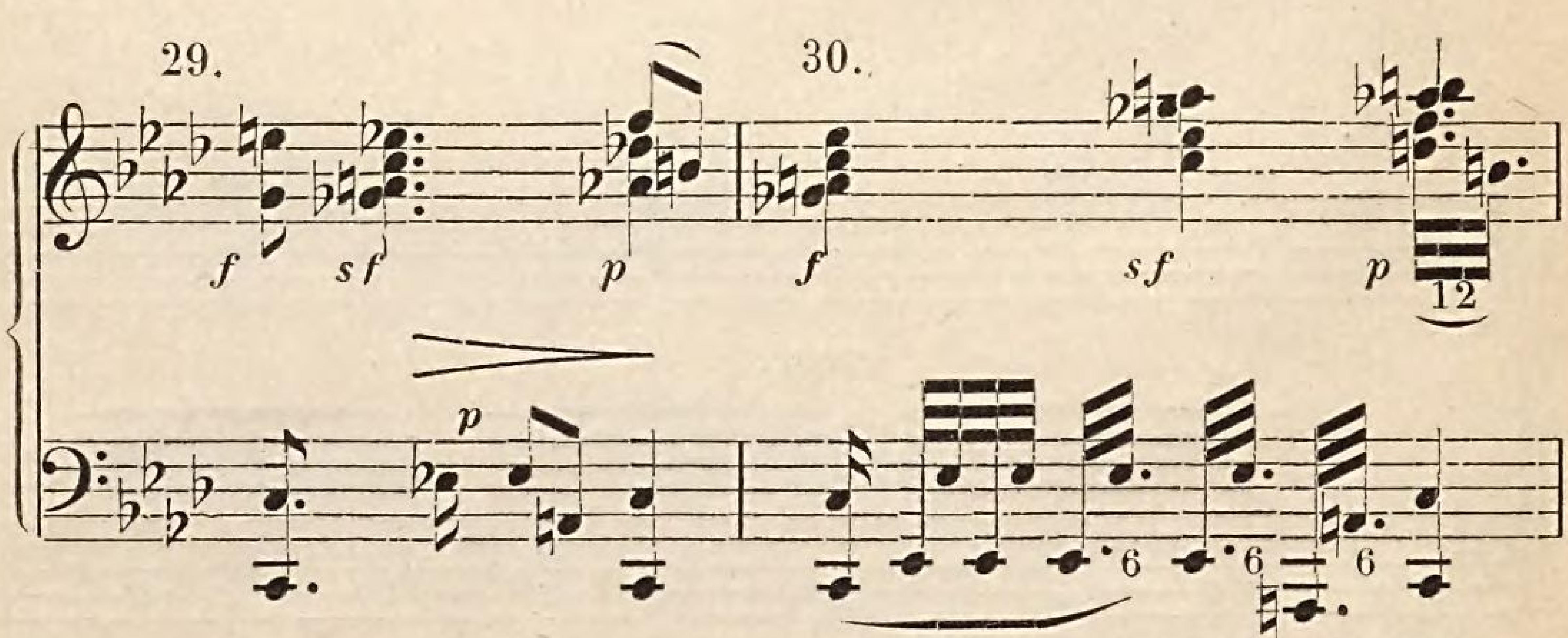


24.
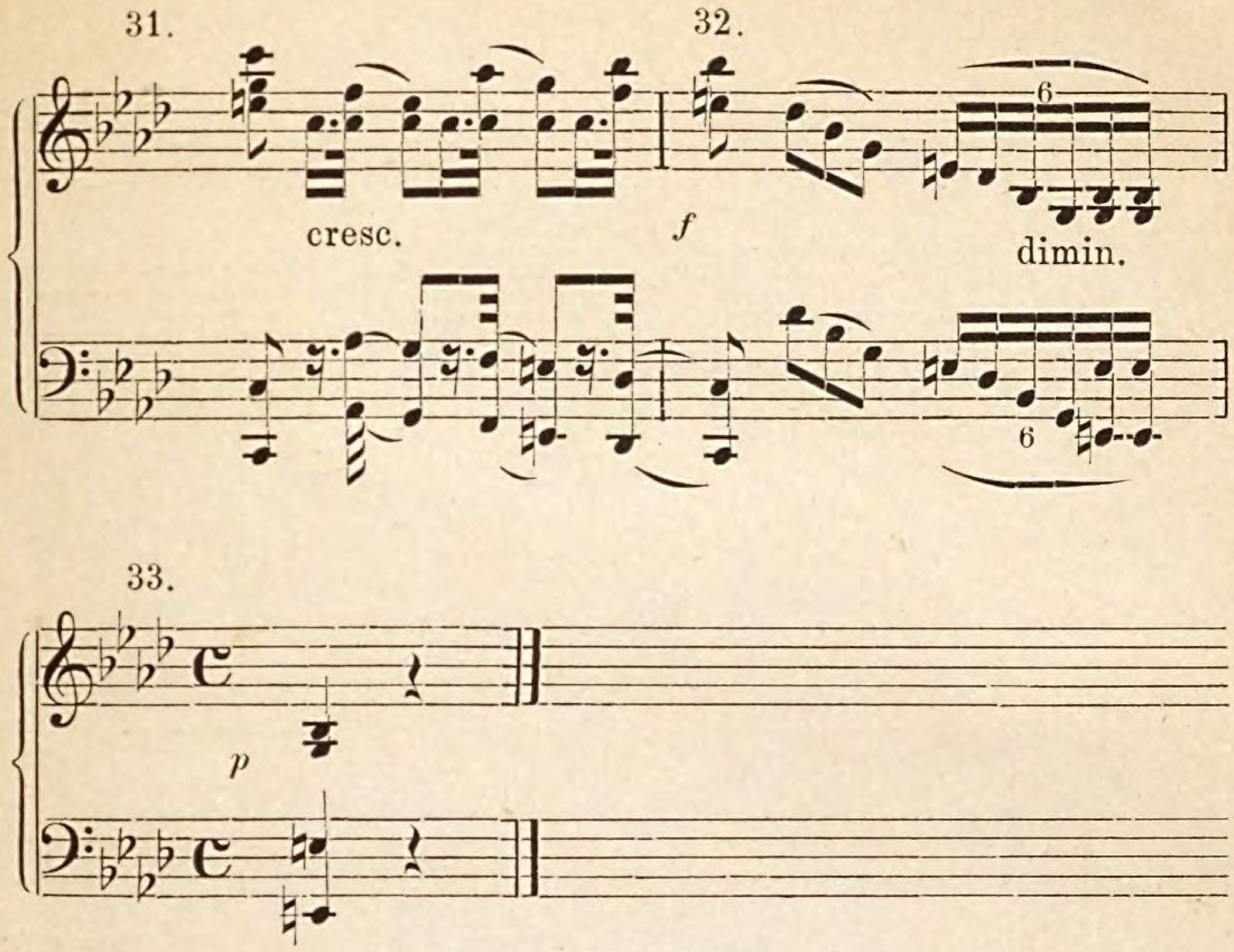



25.
cresc.
p


26.
cresc.
p


27.
28.
f


29.
30.
f
sf
p
f
sf
p
12
p
6
6
6


31.
32.
6
cresc.
f
dimin.
6
33.
p

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.